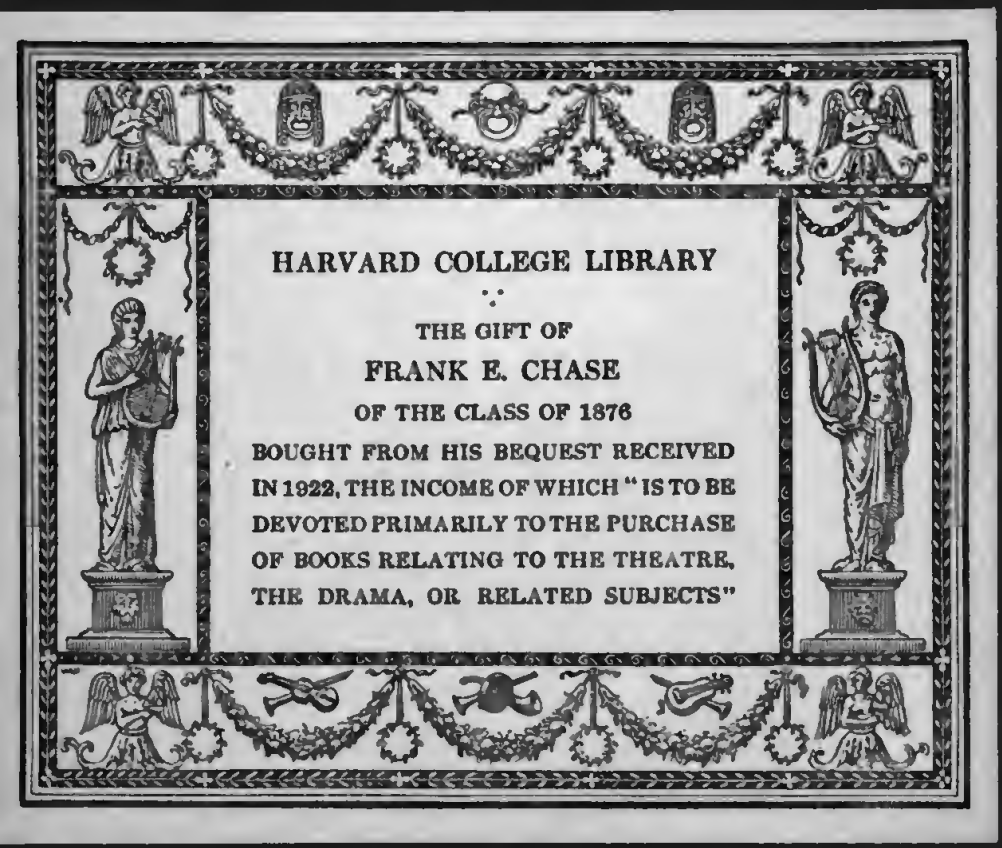
Thr
1079
07

TH. LESSING

THEATERSEELE

Thr
1079
07


HARVARD COLLEGE LIBRARY
THE GIFT OF
FRANK E. CHASE
OF THE CLASS OF 1876
BOUGHT FROM HIS BEQUEST RECEIVED
IN 1922, THE INCOME OF WHICH "IS TO BE
DEVOTED PRIMARILY TO THE PURCHASE
OF BOOKS RELATING TO THE THEATRE,
THE DRAMA, OR RELATED SUBJECTS"

Theater-Seele.

Studie über
Bühnenästhetik und Schauspielkunst.

Von

Theodor Lessing.

„Ich träumt und liebte sonnenklar,
Daß ich lebte ward ich gewahr."
Goethe.

— Zweite, unveränderte Auflage. —

Berlin.
Verlag von Priber & Lammers.
1907.

T 1 I 08
514

Digitized by Google

Thr 1079.07

✓

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
APR 7 1959

„Ihr unbekannten Freunde
Seid gegrüßt!“...

Digitized by Google

make the best of it.

Über äſthetiſche und pſychologiſche Geſetze der Bühne, über Schauſpielkunſt und Rollen, von Bühnenregie und neuen Zukunftsmöglichkeiten des Theaters ſoll auf den folgenden Blättern die Rede ſein. Mein Buch ſoll nicht feierlich, akademiſch und lehrhaft werden. Es ſoll auch keine autoritative Geltung beanſpruchen. Ich will auf keiner Seite vergeſſen, daß viele Männer leben, die berufener ſind, über die hier behandelten Kunſtfragen nachzudenken. Andrerſeits aber werde ich auf den folgenden Seiten nichts ſagen, was man etwa in ſchon vorhandenen Regiewerken und Dramaturgieen nachleſen, nichts, was man auch auf Univerſitäten hören, oder auf deutſchen Staatsbibliotheken aufſuchen kann. Es giebt eine erleſene Anzahl guter neuer Werke theatraliſchen und dramaturgiſchen Inhalts; aber ich werde mich hier um keinerlei Litteratur bekümmern. Denn ich habe nur den Wunſch, einige perſönliche Erlebniſſe klar und knapp zu formulieren. Ich habe mich mit Theaterfragen und pſychologiſch-äſthetiſchen Problemen der Bühnenkunſt viel beſchäftigt, weil ich bald als Redner oder Rezitator, bald als Litterat und Kritiker mein Brot verdienen mußte. So ſind die hier dargebotenen Gedankengänge aus vielen praktiſchen Erfahrungen abſtrahiert. Zu ihrer Niederſchrift aber verhalf auch hier der Zufall. Während des Winters 1906/1907 ſchrieb ich zwiſchen andersartiger Arbeit Theaterkritiken für die „Göttinger Zeitung“. Ich habe wohl an hundert ausführliche Theater-

feuilletons während dieſes Winters geſchrieben, die mich immer wieder zwangen, über die Prinzipienfragen der Bühnenkunſt nachdenken und ins Reine kommen zu müſſen. Aus dieſer praktiſch-konkreten Tätigkeit empfing ich die Anregung zu einem Cyklus rein theoretiſcher Aufſätze, die unter dem (ſelbſtironiſchem) Titel „Göttinger Dramaturgie“ in einer ausgezeichneten Zeitſchrift erſchienen ſind, die Herr Otto Hapke, der einzige Idealiſt Göttingens, unter großen Opfern ins Leben rief. Das mutvolle Anerbieten des Herrn Verlegers, dieſe „dramaturgiſchen Fragmente“ vor dem ſchnellen Verlorengehen in der Zeitſchriftenflut erretten und einem größeren Leſerkreiſe zugänglich machen zu wollen, führte nun zu ihrem wenig veränderten Neudruck in der hier vorliegenden Form. Wir haben uns gedacht, daß das vorliegende kleine Buch eine Unterſuchung über *fundamentale* Fragen der Schaubühne bringen ſolle. Es ſoll Elemente der „Bühnenpſychologie“ (als eine neue Kategorie pſychologiſch-äſthetiſcher Forſchung) in einer jedem Gebildeten zugänglichen Sprache zu übermitteln verſuchen. Dabei verzichte ich auf „Vollſtändigkeit“. Ich berühre nur das, was für jeden Liebhaber der Kunſt, alſo für jeden „Menſchen“ von beziehungsreichem Intereſſe iſt. Dieſem bühnenpſychologiſchem Buche aber ſoll alsbald ein zweites, mehr theatertechniſchen Inhalts folgen. In dieſem zweiten Hefte möcht ich an Gedanken Richard Wagners, vor allem an die Idee des „Geſamtkunſtwerks“ anknüpfen, von aktuellen Bühnenreformen alſo in erſter Reihe die Reformverſuche berückſichtigen, die durch Max Reinhardt in den „Kammerſpielen“ und auf der Bühne des „Deutſchen Theaters“ neuerdings eingeführt werden. Ich halte dieſe Bühne nicht für ſchlechterdings vorbildlich, wohl aber für die zukunftreichſte Bühne Deutſchlands. Ich möchte in dieſem zweiten Hefte aber nicht nur über Berliner Theater, ſondern vorwiegend über Berliner Bühnen*kritik* abhandeln, ſelbſt auf die Gefahr hin aus einem Philoſophen zum Agitator

werden zu müſſen. Denn Geſinnungen und Horizonte auch unſerer feinſten Bühnenkritiker ſind ſchlechterdings nicht an Hand ſachlich äſthetiſcher Forderungen auszuwerten. Sie müſſen leider auch aus wirtſchafts- und kulturpſychologiſchen Bedingungen erläutert und als Ergebniſſe unerträglicher Geſellſchaftszuſtände beleuchtet werden. Der furchtbare Geſchäftsbetrieb der großen Zeitung, der auch die ſelbſtändigſten Geiſter und beſten Charaktere notwendig zerbricht, die unlautere Vermiſchung von Kunſtreportage mit Kritik, von vielerlei ſtofflich-litterariſchen Intereſſen mit wirklicher äſthetiſcher Einſicht, ſodann die geſchichtlich bedingte Heranzüchtung des allverbreiteten kapitaliſtiſch-jüdiſchen Eſsprit- und Geſchäftstalents, aus deſſen Pſychologie wohl viele anregende, aber auch ſehr würdeloſe und unerquickliche Weſensmomente der gegenwärtig „einflußreichen“ Kritiker zu erläutern ſind, endlich der erſchreckende Mangel an theoretiſch-gedanklichen Geſichtspunkten, die Nüchternheit und Armut der ſpekulativen Fantaſie, ohne die ſelbſt das feinſte, bevorzugteſte Kennertum unfruchtbar und ſeelenblind iſt — alle dieſe Momente und viele ähnliche müſſen ohne Scheu vor perſönlichen Empfindlichkeiten zur Sprache gebracht werden ...

Wenn nun meinem Buche der tagtägliche Zuſammenhang mit Praxis und Leben wärmeres Blut und raſcheren Atem giebt, ſo hat er ihm auch gehetzte Nerven und reizbare Galle gegeben. Man denkt und ſchafft anders in einer geſicherten Studierſtube als wie inmitten brutaler Not und Lebensſorge, als Outſider, ohne Boden und Bodenſtändigkeit und ohne Möglichkeit ſich vertiefen, fortbilden und entwickeln zu dürfen. Mein Buch iſt brüchig und fragmentariſch und das war nicht anders möglich. Indem ich es in das unberechenbare Leben hinauswerfe, tritt mir ein merkwürdiges Bild vor die Seele, das ich auf einer Vortragsreiſe im Rathauſe einer alten

Hanſaſtadt geſehen habe. Ich ſah dort in einem Sitzungsſaale des Senats einen alten Kachelofen, auf den ein groteskes Bild roh und grob gepinſelt war. Es war ein großes in roten Flammen brennendes Herz; rundum das unentrinnbare ſchreckliche Feuermeer. Und in dieſem Herzen ſtand die lateiniſche Inſchrift dum pereo placeam. Ich fragte den Ratsdiener nach der Herkunft und Bedeutung dieſes Bildes. Dieſer war ein alter Mann, der ſchon mehr als dreißig Jahre ſeines Amtes waltete und täglich das Bild geſehen hat. Aber er hatte nie darüber nachgedacht. Heute nun, indem ich dieſes Buch hinausſende, fällt es mir wieder ein: das große verbrennende Herz im roten Flammenmeer. Und im Herzen die Inſchrift: Mög ich gefallen, indeß ich vergehe ...

Erſtes Kapitel.

Von der Schauſpielertragik.

„Du horchteſt ängſtlich aus am Weg, am Markte,
Daß keine dir verborgne Regung ſei.
In alle Seelen einzuſchlüpfen gierig
Blieb deine eigne unbebaut und öd'."

George.

In einer Novelle iſt von der Tragik einer alten Schauſpielerſeele die Rede, von einer Tragik tief komplizierter Art. Ein gealterter Heldenſpieler entdeckt eines Tages mit ſchauderndem Entſetzen, daß er kein Ich mehr habe. Er entdeckt, daß er immerfort in fremden Worten redet, mit fremdem Auge ſieht und mit fremdem Ohre hört. Aus Unfähigkeit, aus Scham oder Angſt ſein Eigenſtes zu ſagen, taſtete er lebenslang an fremdem Leben herum, ja er weiß nicht einmal, ob er denn ſelbſt eine letzte Eigenart beſaß. Er fühlt nur, daß er ein künſtlicher Menſch wurde. Einer, bei dem ſich an Stelle ſeiner natürlichen Natur die zum Weſen gewordene Künſtlichkeit als zweite Natur geſetzt hat. Ein Menſch, der etwa nicht mehr mehr ſagt: „wie ſchön ſchimmert die Linde dort in der Lichtung" oder „wie unheimlich iſt die Haide im Mondlicht", ſondern der ſagt „dieſe Lichtung iſt der reine Elsheimer" oder „dieſe Landſchaft iſt ein echter Corot", das heißt: zu dem, was ihn ergreift, hat er ſogleich kulturelle Aſſoziationen an der Hand, die ſich zwiſchen ihn und das unmittelbare Erlebnis drängen. Und er wird auch nicht denken: „zum Teufel, dem Menſchen möchte ich wohl eine Ohrfeige geben", ſondern er denkt: „ha, ſchnöde

Schlange, die ich an meinem Buſen genährt habe, Fluch über dich, Fluch, Fluch und drei Mal Fluch!“ Was iſt denn in einer ſolchen Seele echt, was unecht? Auch ſeine wahrſten Gefühle ſtehen poſierend vor dem innern Spiegel und wenn der Schmerz ihn zerbricht, ſo iſt wohl wahr, daß er zerbricht, aber *wie* er zerbricht, darin iſt doch noch eben das Stückchen — Schauſpieler. Denn der Schauſpieler reproduziert ſchließlich ſogar ſich ſelbſt. Er tränmt und leidet, er ißt und ſchläft, wie alle Menſchen. Aber er tut es nicht allein als dieſes hier und jetzt gegebene, einmalige, hiſtoriſche Ich. Er ſchläft heute ein als Julius Cäſar. Er küßt morgen eine feine Frauenhand als Graf Eſſex. Er ſchickt übermorgen dem verächtlichſten Banauſen der Erde, dem Direktor (dieſe Leute ſind immer Ekel) einen beleidigenden Brief als Napoleon und wird zwei Tage darauf moraliſch und ſentimental als Hamlet. Heute morgen wandelte er mit einem koſtbaren türkiſchen Burnus angetan, in Waſſerſtiefeln und mit einem hiſtoriſchen Dolche bewaffnet auf dem Sklavenmarkt von Gehra. Er kaufte dort eine kleine achtjährige ſchwarz-braune Sklavin für achtzig Mark und benahm ſich dabei ſehr menſchenfreundlich. Heut nachmittag nun begibt er ſich mit ſeinen Gaſtfreunden, den Irokeſen, auf die Jagd nach einem urwäldlichen Elefanten. Und bei dieſer Gelegenheit geſchah es, daß er ſich äußerſt beherzt und verwegen zeigte und einem Häuptling das Leben rettete (bei einer Taſſe Chokolade, in einem Fauteuil bei Joſti am Potsdamer Platz). . . . Er lebt aus der Seele der andern, wie der Dichter *in* Geſtalten der eigenen Seele webt. Und wie Voltaire ſeinen Gartenjungen fortjagt, weil dieſer darüber lacht, daß ſein Herr als Sulla in römiſcher Toga raſend im Parke herumläuft, und wie Voltaire dieſe Entlaſſung damit begründet, daß er unmöglich einen Menſchen um ſich ertragen könne, der über Sulla gelacht habe, — ſo fordert auch der Schauſpieler naiv alle die Ehren und die Beach-

tungen, die ihm nicht als dieſem armen empiriſchen Individuum, ſondern als Repräſentanten dieſer oder jener „Rolle“ und als Träger lauter imaginierter Miſſionen zukommen. Jeder künſtliche Menſch aber möchte geliebt ſein und „will“ lieben, denn dieſes heißt für ihn mit aller Kraft der Seele bis zur Selbſtvernichtung irgend etwas umfaſſen können und nur in Hingabe unſrer ſelbſt werden wir gewiß, daß wir nicht über uns ſelber hin, über uns ſelber hinweg leben. Es iſt merkwürdig: die letzte Selbſtachtung und Bewährung, die der Menſch erreichen kann, wird allemal getragen von einer freiwillig geſchehenen Opferung. Die höchſte, ſublimſte und adligſte Form von Individualismus wird ſomit notwendig in eine über alles Subjektive erhabne Altruiſtik münden und die wirklich wurzelhaften, wirklich großen Menſchen waren noch immer Opfernde und Geopferte. Wer nun aber mit dieſem Leben ſpielt, wer jene rein beſchauliche, einfühlende, kontemplativ äſthetiſche Haltung zu den bunten Lebensdingen hat, der geht alsbald aller aktiven Opferkraft verluſtig, grade darum, weil er ſich beſtändig hingibt, ohne doch ſich ſelbſt zu geben. Dieſe Tragik des Schauſpielers aber kann zu einem beſtimmten Wahnſinn führen. Unſer alter Komödiant wird zuletzt von dem zehrenden Wunſche gepeinigt, nur ein Mal als der ſchlichtwarme, einfachgütige Menſch ein Gefühl zu ſpüren, das ihn als etwas ganz Perſönliches durchrüttelt. Als das, was ein jeder Menſch nur mit ſich und ſeinem Gotte abmachen kann, was nichts „die Öffentlichkeit“ und nichts die „Andern“ angeht; und dieſer zehrende Wunſch führt zu Perverſion und Verbrechen.

2.

So etwa denke ich mir die Probleme eines Nero. Der unausſtehliche Wilde meint, Nero ſei ein großer „Künſtler“ geweſen. Und Wilde meint, das beweiſe nichts gegen den

Stil eines Wainewright, daß dieſer ein neunfacher Giftmörder wurde. Es liegt Wahres darin, aber nicht die Wahrheit. Der öffentliche Menſch, der „Künſtler“ (in Gänſefüßchen) kann nicht einmal über die Straße gehn, ohne daß zweihundert lieblos ſpähende Augen aus hundert neugierig entrüſtungfrohen, flachen und ſchaalen Gehirnen wie zweihundert große Operngläſer auf ihn gerichtet ſind. „Sieht er hübſch aus oder häßlich?“ „hat er heute geſchlafen oder durchwacht?“ „hat er Gram oder iſt er zufrieden?“ „wie zuckt die Seele, wenn wir unſer Gift ihr anſpritzen?“ „wie zittert die Eitelkeit, wenn wir ihn preiſen?“ So wird denn Geſtus, Maske und „Rolle“ zum natürlichen Schutz für des Menſchen vibrierende Verletzlichkeit und zum feinſten Schutz dann, wenn man ſich ſelber ſpielt und dahinter als Wirklichkeit das erraten läßt, was man ſein — möchte. Wehe aber dem Manne, wehe der Frau, die ſolchen Schutz nicht erwarben. Du darfſt niemals reſtlos ſein; nie aus der Contenance fallen. Du ſollſt das Mitleid fühlen, nicht mit-leiden; du ſollſt die Liebe fühlen, nicht lieben. Du ſollſt (wenn die bettelnde Seele nur ein Mal aufſchrein möchte) ſtets den Triumph der Kultur bewahren, die vollendete Macht der Form, das Dekorum, die Dehors; mag es innerlich ſtürmen und zittern, wie es will. Kann denn auch ein Menſch, der nie chez soi iſt, ſich Gefühle leiſten, die nur aus Tiefeinſamkeit fließen? Ich denke mir Nero war nie bei ſich ſelbſt. Er präparierte ſich ſtündlich für den Eindruck auf Menſchen. Und ſo ging er ſchließlich hin und ſteckte Rom in Brand. Denn er wollte das Erlebnis, bei dem er ſpontan reagieren mußte. Und nur im letzten Menſchenelend kommt aus uns die natürliche Natur hervor. Aber dieſes Scheuſal ſtarb ſogar mit den Worten: „qualis artifex pereo“; ſo bis ins Mark war er verlogen, und bis in ſolche Tiefe voll Wahn und Unnatur. Ach, ihr „Künſtler“! Ach, zum Teufel Eure „Kunſt“. Menſchlich ſein, Menſchen helfen, warmer,

zugreifender, tätiger Menſch ſein — glaubt es, ihr „Künſtler" — das iſt (wenigſtens ſo lange noch Not und Elend ſchrein) — mehr als Alles. Und ich kenn wenig Worte, die mir ſo zuwider ſind, wie das Wort Hofmannsthals „ein gutes Gedicht iſt mehr als eine Feldſchlacht", und ich kenne kein ſchöneres als das Wort Richard Wagners: „ſo lange noch Handwerksburſchen an den Straßen erfroren gefunden werden, ſollte ſelbſt von unſrer Kunſt nicht die Rede ſein.

3.

Aber wir kehren zu unſrer Novelle zurück. Unſer alter Schauſpieler wird zum Verbrecher. Er verfällt auf den teufliſchen Gedanken, einen Stadtteil von London in Brand zu ſtecken. Dann will er, heimlich verſteckt, dieſem Schauſpiel anwohnen. Er wird das Wimmern der Kinder, das Schreien und Brüllen brennender Menſchen hören. Er wird die züngelnden Flammen ſchauen, den Wahnſinn, die letzte gellende, ſtumpfe Verzweiflung. Er wird von Mitleidskrämpfen gerüttelt und vom Bewußtſein dieſer Tat zerſchmettert ſein. Er wird darin ſich ſelber fühlen. Sich ſelber; ein Mal im Leben ſich ſelber. Er fühlt ſich dann freilich als Scheuſal, aber er fühlt ſich als Scheuſal. Und beſſer, auf ſeinen Kern zurückgeworfen, ſich ſelber als das vor aller Welt verdammte, gemiedene Tier wiederfinden, als jenen grauenhaften Zuſtand erdulden, in dem ich nicht mehr weiß, ob „ich" noch bin, ob „ich" noch träume und in dem ich ſchließlich gar zu zweifeln beginne, ob ich denn je richtig gelebt habe und Handlungen tat, ungetrieben, aus innigſter Freiwilligkeit und aus jenem unausdeutbarem Geheimnis heraus, das in jedem Menſchen allen andern unzugänglich und verborgen lebt. Mag doch Milieu und Familie, mag Beruf und Raſſe, mag Umgebung, Erziehung und Schickſal auch noch ſo ſehr determinieren: dieſes bin Ich, im Unterſchied gegen alles Andere. Jeder tiefere

Menſch hat dieſes, worüber er nicht redet und reden kann, denn „Rede“ geht auf Gemeinſames. Mein ganzes Leben, ſo empfindet er, war Traum, Phänomen, Phantom und Illuſion, dieſes aber war das Meine. Und unſer alter Comödiant zündet London an. Er hört das Wimmern der Kinder, das Schreien und Brüllen brennender Menſchen. Er ſchaut die züngelnde Flamme, den Wahnſinn, die letzte, gellende, ſtumpfe Verzweiflung. Er hört und ſchaut und — wartet umſonſt. Leergebrannt, ausgehöhlt, weit fort von ſich ſelbſt. Er fühlt ſich nun als Verbrecher. Gewiß! Aber er denkt gleichwohl an ſeine „Rolle“ (ſo wie der unausſtehliche Wilde im Zuchthaus ſich ſchließlich in ſeine „Rolle“ fand). Er denkt an alle Catilinas, Neronen und Caligulas, die er je geſpielt und mitgeahmt hat und daran, daß er nun noch teufliſcher ſei als dieſe alle. (Denn auch dies iſt etwas, was ich an allen Schauſpielern geſehen habe: ſie wollen Engel ſein oder Teufel, nur nichts „Gewöhnliches“.) Auch in ſeiner Reuequal iſt noch etwas Indirektes, Gewähltes! Er nimmt die wirkliche Feuersbrunſt zum Anlaß einer Imagination. Die Berge klaffen auseinander. Schwarzrollende Wogen wälzt die See. Wütende Wellen ziſchen ans Land, die Erde wankt, der letzte Tag naht heran. Speien die Gräber ihre Toten aus? Rufen ſchon die Dämonen aus den Lüften zum Gericht? Ein heulender Leiberknäul ſtürzen die Verdammten hinab in die Finſternis. Und ordentlich mit Applomb ſchreit er ins Feuermeer: „ich bin ein Dämon, ich bin ein Verbrecher“. Er fühlt es, nur mit dem Leben kann er ſühnen und hat doch nicht den Mut, ſich ſelbſt zu richten. Er verbirgt ſich. Auf dem Eiland Köge, hinten in der Nordſee. Dort hauſt er in einem alten verfallenden Leuchtturm. Die Stürme heulen des Nachts und die grüngraue See klatſcht an die bröckelnde Mauer. Und dann kommt eine geſpenſtige Mondnacht, da geht er ins Meer. Er fantaſiert bei dieſer ſeiner einzigen Tat aus ſeinen alten Rollen. Er

fantaſiert hinein in ziſchenden Wogenſchaum. Er ſtirbt im Wahnſinn, nicht als dieſes einmalige zum Hungern und Härmen, zu Froſt und Hitze geborene Erdenkind, nicht als dieſes Einmalige, ſondern als „der große Künſtler“. O qualis artifex pereo! So ſtarb der große Devrient mit Fieskos Worten: „So ſtirbt ein Held! Groß! Göttlich“ ... Wer lacht da? Wer — weint da?

Zweites Kapitel.

Zur Pſychologie des Theaters.

„Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, ſteht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiſer, der heißt Selbſt. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib iſt er.“

Nietzſche.

Wohin nun unſre folgenden Betrachtungen „gehören“, weiß ich ſelber nicht. Wollen die Bühnenkünſtler ſie auf die Gelehrſamkeit, die Gelehrten aber auf die Kunſt, die Praktiker auf blaſſe Teorie, die Fachteoretiker auf bloße Praxis abwälzen, will niemand ihre theoretiſche Notwendigkeit und praktiſche Nützlichkeit gelten laſſen, weil ihre Sprache eine andre zu ſein ſcheint als die „am Bau“ übliche und möchte ein jeder ſich Mühe und Urteil erſparen, indem er ſagt: „iſt denn das meine Sorge?“ — nun, ſo will ich vorweg bemerken, daß ich hier nichts ſein will, als Dilettant, als Dichter, als Journaliſt oder wie ihr mich nennen wollt. Sicher aber weiß ich, daß wir nur ein Mal leben und nur auf kurze Zeit. Darum haben wir das Recht, zu ſagen was wir ſehn, und wie wirs ſehn. (Aber auch nur das zu ſagen). Genau ſo wird es ja nie wieder kommen. Wem es taugt, was es taugt, wohin es gehöre, was ſich damit beginnen läßt — darüber entſcheidet kein Einzelner und kein Zufall . . .

1.

Gleich wie der Bildhauer ſchöne Menſchen ſchaffen kann, ohne doch ſelber ſchön zu ſein, oder gleich wie der berühmteſte

Ethiker eine winzige, gemeine Seele haben kann, ſo docirt gar mancher Gelehrte während eines langen Lebens „Pſychologie“, ohne irgend etwas Erhebliches über Menſchenſeelen zu wiſſen. Es iſt ſomit wohl nicht zu bezweifeln, daß in manchen tagtäglichen Briefen, Tagebüchern und Memoiren (zumal in den Confeſſionen rückſichtslos offener Frauen) eine pſychologiſche Erkenntnis ſteckt, die tiefer blickt als hundert ſogenannt wiſſenſchaftliche, exakte, auf experimentellem Wege geborene Bücher. Aber eine Kategorie konfeſſioneller Litteraturen nehm ich aus. Es ſind alle Biographien und Bekenntniſſe, die vom Theater handeln und von Schauſpielern ſtammen ... Wir beſitzen heute eine große Anzahl deutſcher Schauſpielermemoiren von Anſchütz und Schröder-Devrient, bis zum Dekamerone der Wiener Burgſchauſpieler, oder bis zu Sontag, Haaſe und Barnay. Man ſehe ſich in dieſer Litteratur einmal um. Fürwahr, ich war entſetzt als ich Herrn Barnays Memoiren las. Welche Menſchen ſind denn das?! Große Erfolge in der und der Rolle. Audienzen bei Ihrer Durchlaucht oder gar bei Seiner Majeſtät. Der rote Geierorden am blauen und der blaue Falkenorden am roten Bande. Ausgeſpannte Wagenpferde, Feſtbankett und 27 Lorberkränze. Ja, war das ein Leben?! und weiter habt ihr nichts gelebt? und dazu ſeid ihr geboren? — nichts gefroren und nichts gehungert? nichts geliebt und nichts durchlitten? Flammen dazu wohl die Weltmyriaden am Nachthimmel? Ach, und eure „Freundſchaft“, eure „Liebe“!! „Freundſchaft“, — das iſt Baron von Igrec, der Mäcen Herr Huber und der berühmte Kritiker Herr Blumenkohl. Und „Liebe“, das war der Gardeleutnant Graf Prittwitz, ein dichtender Banquiersſohn und ein Prinz von Geblüt. „Das iſt eine Welt, das iſt deine Welt“. Ich hab an Carl Sontags Memoiren und an ſeinen „Schimpfereien“ perſönliches Vergnügen gehabt. Er war ein guter Freund, der tieferes Bedürfnis nach Wahrhaftigkeit und Treue hatte; aber auch hier: ein neuer Orden

— ein neues Lebensereignis. Und in New-York oder Madrid, in Trippſtrill oder in Berlin erlebte er immer nur, was der von ihm dachte und jener von ihm ſchrieb. Das furchtbarſte von allem aber ſind wohl die Memoiren des lieben alten Haaſe. Er nennt ſie gar noch: „Was ich erlebte“! Nun, und was „erlebte“ er denn? Er ſaß in Frankfurt am Main im Hotel Schwan an der Wirtstafel neben Schopenhauer. Und Schopenhauer ſagte zu ihm: „mein lieber Herr Haaſe“, ſagte Schopenhauer, „wie haben Sie geſtern abend doch wieder ſo großartig geſpielt“. Die Nachwelt hat es nicht nur gedruckt, ſondern ſie ſieht es abgebildet, ganz wie in Auguſt Scherls „Woche“, rechts Schopenhauer, links Haaſe. Und der alte Kaiſer Wilhelm befahl ihn zur Audienz und ſagte leutſelig: „mein ſehr lieber Herr Haaſe“, (ſagte Kaiſer Wilhelm!), „Sie haben mich geſtern Abend als Doktor Weſpe wahrhaft enchantiert“. Und alle „bedeutenden (das heißt im „Brockhaus“ auffindbaren) Männer, die ihm aus Verſehen im Leben auf die Füße traten und dabei „Pardon“ ſagten, kommen nun als ſeine „Bekanntſchaft“ in effigie in die Memoiren; aber wenn ihm eine Prinzeſſin einen Kuß giebt (pſt, er iſt ein „Cavalier“ und das verrät man nicht), dann wird er wahnſinnig, ganz wie Taſſo. Indeß — man kann hier ja viel zu billig ſpotten. Es ſteckt auch wieder ein Stückchen Recht hinter dem allem. Es ſtehen Geſetze dahinter. Die gilt es zu erkennen. Und Menſchen, die naiv an ſich ſelber Freude haben, muß man „mögen“...

2.

Warum denn nun entartet der Bühnenkünſtler ſo leicht zu Oberfläche und Faſſade? Man zitiert gerne Schillers Wort: „Dem Mimen beut die Nachwelt keine Kränze“. Man ſagt: er könne nur den Moment ſich zum Ziele ſetzen, könne keine Lebensinhalte wollen, die über das Unmittelbar-Gegebene hinausgreifen. Dieſes iſt wahr, aber iſt wieder nicht die

ganze Wahrheit. — Zunächst bedenke man: Alle Schauspielkunst ist gespielte Seele. Dafür aber hätte ich auch sagen können: alle Schauspielkunst ist gespielter Leib. Sie ist nämlich seelische Kunst, insofern als der Leib Seelisches „ausdrücken" kann. Ausdrucksmittel aber ist jedes veränderliche Formelement, also jede „Bewegung"; — von Tempo, Rhythmik, Modulation, Intensität, Tonlage des gesprochenen Wortes an, bis zum leisesten Zittern der Lippe und Krampfen der Hände, bis zu jener rätselhaften Sprachfähigkeit des Auges, welche Kinder, die nicht die selbe Sprache sprechen, dennoch befähigt, sich durch starres Anblicken zu verständigen. — Aller Leib ist Sprache. Alle Form ist Sprache. Wir blicken auf das Werk des Bildners und wir verstehen: Dieser Nacken ist stolz. Dieses Auge ist traurig. Diese Fußsohle sagt: ich bin noch jung und froh und will tanzen. Diese Runzeln sagen: ich lebte ein ganzes Leben treuer Sorge und Arbeit! Aller Leib ist Sprache. Darum ist der Gang Sprache, der Fuß, die Physiognomie, die Handschrift. Wir wissen daraus unmittelbar, wofür sich der Mensch hält, wie er in sich lebendig ist. Und die ganze große Welt der eigentlichen Sprachen von der primitiven Sprache des Tieres bis zur Sprache mathematischer Formeln oder chemischer Ausdruckssymbole, wie kann sie schließlich anders als „deiktisch" sein, hinweisen, auf mehr oder weniger großen Umwegen auf das, was zuletzt doch eben immer — „erlebt" werden muß? Mögen wir Denkenden auch diese Fähigkeit haben, gelebtes Leben auf Flaschen des Begriffes abzuziehn, auch wir besäßen keine Möglichkeit uns zu „verständigen", wenn nicht eine ganz andere unmittelbare Sprache da wäre, die jeder „lebende" Organismus mit jeder Aktion und Reaktion eben spricht . . .

3.

Wir sehen somit, worauf es für den Schauspieler zuerst und im Wesentlichen ankommt. Alles ist Leib. Aber nur

insoweit als Leib seelisches Leben ist. Darum ist das Erste, was der Schauspieler zu lernen hat, die bewußte Kultur der Ausdrucksbewegung, also Gestus, Mimik, Organmodulation, Ausdrucksfähigkeit der Augen, der Hände, der Maske, des Kostums, der Haltung und des Ganges. Oder wie der Friseur sagt (verachtet nicht die Friseure) „Exterikultur". Es gibt keine andere Kunst, in der der Menschenleib zugleich Subjekt und Objekt seines Könnens ist. Darum ist in keiner anderen Körpersport und Pflege der eigenen Leiblichkeit so notwendig und nirgendwo würde sich jede Art von Hängenlassen und Unsolidität, oder auch nur von Mangel an Training bitterer rächen.

Nun aber hat diese Art von Ichkultur, die die Bühne fordert, auch ihre Kehrseite. Die Kunst, die das Leben darstellt, ist kein Leben. Für den Schauspieler kommt es nicht darauf an, was er im gegebenen Momente fühlt und ist, sondern es kommt an auf Das, was in ihn eindeuten zu müssen er den Zuschauenden gleichsam „betrügt". — Oder so gesagt: der Schauspieler lebt sein Leben in Imaginationen anderer. Er ist und wird jeweilig, was ihr glaubt, das er wäre. Dieses ist ein ästhetischer Tatbestand, bei dem denkenden Künstlern wohl grauslich zu Mute werden mag. Ob sie sich in ihrem Eigenleben gegenseitig hassen oder lieben, darauf kommt nichts an. Dieser Romeo und diese Julia möchten sich vor Neid und Abneigung die Augen auskratzen, aber sie vollführen die Gestik erhabener Liebesgefühle. Und nur so weit als sich seelisches Leben konkretieren, d. h. verräumlichen läßt, ist es für Menschen begreifbar und glaubhaft. Ja, es gibt ein merkwürdiges Gesetz, daß der Künstler nur „darstellen" und „repräsentieren" kann, was er nicht vollständig fühlt, sondern als ein relativ Objektives noch von sich abzustellen und zu verobjektivieren vermag. Würde er in einer Rolle ertrinken, so würde kein Mensch sie ihm glauben. Und man darf überzeugt sein, daß ein wirklich zerquälter Mensch,

der die Qual nicht bloß spielt, ein Mensch, der wahres Leiden vor anderen sehen läßt, auf der Bühne nur Gelächter erregen wird. Ein Talma aber kann selbst das inhaltleere A b c mit so reicher Skala abgetönter Register, mit so fein schattierter Intensitätenklimax, oder in so wechselnder Instrumentierung und Modulation des Klanges hersagen, daß er den Hörer ganz nach seinem Willen zum Jauchzen oder Weinen zu zwingen vermag. — Niemand freilich kann spielen, wozu er nicht seiner Anlage nach „zuständig“ ist. Aber niemand kann „s p i e l e n“, was er in seiner W i r k l i c h k e i t erlebt. —

Ebenso nun wie das auf die Bühne verpflanzte unretouchierte Leben nicht als „Kunst“ wirken kann, ist auch umgekehrt alle „Schauspielerei“ im Leben etwas anderes als wie geschauspielertes „Leben“ auf der Bühne. Es ist nur ein grobes Vorurteil, daß Menschen, die im Leben schauspielern „gute Schauspieler“ seien, oder daß umgekehrt darstellende Künstler auch im Leben „schauspielern“ müßten. Auch hierin liegt eine Verkennung der spezifischen ästhetischen Momente der Schauspielkunst.

4.

Nun kommt zu dem Gesagten noch ein zweites Gesetz: Jede „Abstellung“ von Affekten ist Abklingen und Sichbefreien von Affekt. Eine Emotion, die ich spiele und spielen kann, lebe ich nicht mehr! — Habt ihr wohl je im Süden das niedere Volk bei einer Totenfeier gesehen? Es ist das vollkommenste Theater, das sich denken läßt. Indem sie den echten Schmerz haben, s p i e l e n sie schon zugleich mit ihm. Dieses Haareraufen und Schlagen der Brust, dieses mitleidheischende öffentliche Vorzeigen der Träne (am schlimmsten dann, wenn sie sehen, man h a t Mitleid) ist nur zur Hälfte Komödie. Indem sie ihr eigenes Weh darstellen, werden sie es los. Ja sie genießen sich sogar im Schmerz. Sie sind stolz auf seine Größe. Sie machen sich sogar noch den Tod zum Spiel, diese Aestheten, diese Kinder, diese Spielratzen. Sie

ſtellen lebende Bilder ihrer eigenen Erlebniſſe. Iſt der Vater geſtorben oder die Braut, ſo greifen ſie inſtinktiv zu dieſem altbewährten Schutzmittel. Es wird ſofort „eine Szene gemacht“. Die Nachbarn werden zuſammengerufen, die Klageweiber ſchreien, alle Glocken bimmeln, die Prieſter leſen Meſſe, die Knaben ſtreuen Weihrauch, alles heult und ſchreit, alles „nimmt teil“, alles „zerteilt“ den Schmerz. Der eine wälzt ihn auf den andern, jeder iſt mit-teilſam, alles will Mit-leid. So iſt Theater die natürliche Funktion des primitiven Menſchen. Nur in hohen intellektuellen Kulturen wird es anders! Hier heißt es: on doit savoir mourir avec noblesse. Hier gilt es: ſchweigend ſterben. Und jeder für ſich allein. Ganz allein. Die Griechen ziehen lautlos in den Todeskampf, aber die Trojaner lärmen dabei . . .

5.

Jene „Übertragung“ ſeeliſchen Lebens (mittelſt der Ausdrucksbewegungen des Leibes) iſt nun keineswegs einfach. Sie ſtellt uns vor ſehr rätſelhafte Probleme der Kunſtpſychologie. Ich ſehe auf der Straße einem wildfremden Menſchen ins Auge und ich verſteh: er hat Gram. Ich ſehe nichts als ſeinen Rücken und ich weiß: er fühlt ſich ſtolz. Wie iſt das möglich? Die Pſychologen ſagen: Hier liegt ein Urteil und ein Schluß vor. Ein indirekter Schluß, von dem was du gewohnt biſt, an dir ſelber zu erfahren, auf das, was du im andern vorausſetzen mußt. Zum Beiſpiel: Du haſt ſo und ſo oft erlebt, daß du ſelbſt bei ſolcher Körperhaltung Stolz fühlteſt. Du haſt immer bei ſolchem Augenausdruck dich ſelber traurig gefühlt. Dieſe „Erfahrungsaſſoziation“ aber hat ſich durch Menſchenalter immer wieder vollzogen. Und nun wiſſen wir eben: Dieſes Auge iſt Trauer. Dieſer Rücken iſt Stolz. . . . Wahrlich! es kann keinen größeren Widerſinn geben als dieſe Meinung, daß das „Wiſſen um Seele“ durch logiſche Urteile „erſchloſſen“ werde. Es heißt in Lehrbüchern der Pſychologie: wir „erſchließen“ das ſeeliſche Leben im Andern

„vermittelſt der Deutung von Ausdrucksbewegungen“. Wir erleben demnach das Leben des Andern nicht direkt, ſondern wiſſen nur darum, indirekt, auf dem Wege einer „Deutung“. Hier zeigt es ſich, wie alle wiſſenſchaftliche Wahrheit an den unmittelbaren, gewiſſeſten, alltäglichſten Erfahrungen des naiven Menſchen vorbeiblicken kann. Ich habe noch nie geſehn, wie mein Rücken beſchaffen iſt, wenn ich mich ſtolz fühle, und ich ſtehe nicht bei Trauer vor dem Spiegel. Und doch weiß ich, wenn ich den fremden Rücken ſehe „dieſer Menſch fühlt ſich ſtolz“ und wenn ich ihm ins Auge ſehe „dieſer Menſch iſt in ſich traurig“. Und ich weiß es deshalb, weil ich eben in dieſem Sehen mich ſelber traurig fühle und weil ich ſelber ſtolz bin, inſofern und ſo lange ich in dieſem Rücken betrachtend verweile. Kurz, es handelt ſich hier um jene Phänomene der „Suggeſtion“, die ich Con- und Contraſuggeſtion, Mitahmung und Gegenahmung nennen möchte*). Wir können nichts, aber auch gar nichts „betrachten“ ohne (poſitiv oder negativ) zu — trachten. D. h. ohne beſtimmte Tendenzen des Erlebens in uns frei zu machen, welche dieſelben Bewegungsvorgänge mitahmen, die in dem Betrachteten eben zum „Ausdruck“ kommen; oder aber (falls nämlich dieſe Bewegungs- d. h. Erlebensvorgänge unſerer eigenen biologiſch gegebenen und gewordenen Eigenart „zuwider“ ſind), ohne die entgegengeſetzten ſeeliſchen Tendenzen in uns mobil zu machen. Dieſes Tatſachengebiet iſt kompliziert. Aber wir haben uns ja hier nur um relativ Einfaches zu kümmern: um die Vorgänge der Bühne und die Tätigkeit des darſtellenden Künſtlers. . . .

---

*) Th. Lg., Ueber Hypnoſe und Suggeſtion. Eine mediziniſch-pſychologiſche Studie. Göttingen. 1907. (Verlag Friedrich Kronbauer). Für die Tatſachen der Bühnenäſthetik kommen beſonders in Betracht S. 39—46 und S. 48 ff. Hierzu iſt auch zu vergleichen: „Schopenhauer, Wagner, Nietzſche“ S. 133—172.

6.

Wie also ist es möglich, daß der Schauspieler durch das Medium seines Leibes auf unsere Seelen wirkt? und nach welchen Gesetzen vollzieht sich diese Wirkung? Gehen wir von einer oft verwendeten Analogie aus. Der seelische Vorgang innerhalb des Theaterraumes ist (abgesehen von seinem Charakter als „Illusion") mit jeder Art Massensuggestion vergleichbar, z. B. mit Vorgängen bei einer Volkspanik. Nehmen wir an, es breche Furchtpanik in einer Pferdeheerde aus! Was geht da vor? Ein Pferd in der Heerde (z. B. das Leitpferd, das eben als Leitpferd für alle andern am eindrucksvollsten ist) erschrickt unvermittelt etwa beim Anblick eines fremden Gegenstandes. Es vollzieht somit die Ausdrucksbewegung, welche Bewegung des „Erschreckens" ist. Das nächststehende Pferd aber „sieht" das. Eine Ausdrucksbewegung „sehen", heißt aber gar nichts anderes als in sich selbst die Tendenz zur Ausübung eben dieser Bewegung erleben. Denn alles Wahrnehmen, Auffassen und Bemerken von Lebensdingen ist ein Binden der eigenen Lebensbewegung an das Aufgefaßte und ein im Aufgefaßten lebendig sein. (Übrigens pflegen ja in der Tat „ungebildete" d. h. hemmungsarme und naiv suggestible Menschen alles Außenleben konkret mitzuahmen. Z. B. gibt es viele Leute, die im Betrachten einer Statue mit stolzer Haltung, sich selbst stolz aufrichten, oder die im Konzert die Tonfiguren der Musik mit ihrem ganzen Leibe mittackten) ... Indem nun aber das zweite Pferd die Furchtbewegung „mitahmt", vollführt es eben die Bewegung der „Furcht". Jeder aber, der vor dem Spiegel die Bewegungen eines Affektes ausführt, kennt die Erfahrung, daß er dadurch tatsächlich in den betreffenden Affekt hinein gerät. Darum können viele vor dem Spiegel jederzeit Tränen weinen, indem durch langes Sich versenken in die angenommene traurige Haltung schließlich eine völlig ernste Trauer in ihre Seele kommt. Hier liegt auch der

Schlüſſel für die gelegentliche Bemerkung Kants, daß er einen erregten Affekt in ſich paralyſieren könne, indem er ſich ruhig hinſetze und jede Muskelbewegung vermeide. — Dasjenige Pferd alſo, welches die Ausdrucksbewegungen der Furcht mitahmt, erfährt dadurch den Seelenvorgang, der mit ſolchen Körperbewegungen gewohnheitsgemäß aſſoziiert iſt, d. h. es erſchrickt wirklich. Ein drittes Pferd aber erhält nun die betreffende Bewegung bereits von zwei Seiten „ſuggeriert". Ein viertes ſchon von dreien, uſw. Somit aber wird das Erſchrecken um ſo ſicherer eintreten und um ſo unhemmbarer ſein, um ſo numeriſch öfter der gleiche „Eindruck" von verſchiedenen Seiten her perzipiert wird . . .

7.

Nun übertrage man das auf die Bühnenwirkung. Wir haben damit Einblick in eine Fülle bühnenpſychologiſcher Tatſachen gewonnen. Es wird z. B. ohne weiteres klar ſein, daß eine ſeeliſche Wirkung, die durch Mitlebung des Geſamtgeſtus (der Sprach- wie Leibgeſten) des Schauſpielers ſich auch nur in einem Zuſchauer vollzieht, dadurch vergrößerte Chancen gewinnt, ſich auf das ganze Haus zu übertragen. Es liegt aber ferner darin, daß von allgemeiner „Wirkung" immer nur ein Geſtus ſein kann, den möglichſt viele „mitzuahmen" imſtande ſind, alſo nur die allergröbſte, gewohnteſte, plumpeſte Art von Ausdrucksbewegung und die typiſche, gemeinnatürliche Wahrnehmung . . . Man halte feſt: ſo lange die Geſamtheit der „Zuhörer" auf der Bühne lebt, lebt ſie ſich ſelber entrückt, d. h. ſie lebt gebunden an die auf der Bühne „initiierten" Vorgangsfolgen. Ich bezweifle nun freilich, daß dieſer Zuſtand der „bewußten Illuſion", der „Entſelbſtung" und des „Lebens in gebundener Marſchroute" recht eigentlich das äſthetiſche Genießen fundiere (wie ſo viele Aeſthetiker lehren). — Aber dieſes iſt gewiß: die pſychologiſche Tatſache der „Einsfühlung" iſt notwendige „Baſis" alles Kunſtgenuſſes. Dazu kommt ſodann noch dieſes:

der Menſch iſt ein typiſch ſoziales Tier. Er ſtrebt nach „Übereinſtimmung“. Es liegt für ihn ein entſchiedenes Luſtgefühl darin, in einem beſtimmten Augenblick mit einer möglichſt großen Zahl anderer das ſelbe geſteigerte Leben orgiaſtiſch zu teilen. Es wirkt ſich darin das gleiche Streben zur „Sympathie“ aus, das auch alle natürlichen ſozialen Konkurrenzen, alles Lieben und Haſſen von Menſchen beherrſcht. Wenn wir z. B. „in Geſellſchaft“ gehen, ſo iſt immer das Erſte, daß „etwas herumgereicht“ wird, Cakes, Cognak oder Zigarren. Warum eigentlich? Der geheime pſychologiſche Anlaß iſt dieſer, daß, ſo lange als irgend ein gemeinſames Gefühl (und ſei es nur die roheſte Einheitlichkeit der Gefühlsreaktion auf Geſchmacksempfindungen) in einer Gruppe gegeben iſt, auch ſchon ein Vereinigungspunkt der „Stimmung“ geſchaffen wurde, der allein es ermöglicht, daß Menſchen ganz verſchiedenen Berufs und ganz verſchiedener Anſchauungskreiſe „auftaun“, „warm werden“, ſich „mit-teilen“, d. h. mittelſt der Ausdrucksbewegungen ihrer Leiber nach Coincidenzpunkten pſychovitaler Bewegungen ſuchen.

Dieſe Geſetze der „Sympathie“ machen uns nun auch die folgenden Beobachtungen begreiflich: Jede ſeeliſche Erregung, die ſich vom Bühnenbilde aus auf den Zuſchauerraum überträgt, kommt zu immer potenzierterer Wirkung, je mehr Zuſchauer an ihr teilhaben. Es iſt genau wie bei der Pferdepanik. Wenn erſt einmal zehn Pferde in die Schreckbewegung hineingezogen ſind, dann iſt die wildverzweifelte Flucht der ganzen Heerde unausbleiblich. Was im ſtillen Gemach, in einem Buche geleſen, kaum ein Lächeln hervorlockt, das kann von der Bühne herab geſprochen einen Orkan unbezwinglicher Lachluſt zur Folge haben. Die geringſte Ungeſchicklichkeit, über die wir im Leben ſchlicht hinweggehen, kann im großen Zuſchauerraum auch das feinſte und *gerade* das feinſte Spiel in ſein vollkommenes Gegenteil verkehren, ja kann eine, für jedes primitive Publikum unwiderſtehliche Heiterkeit erregen, in der auch die erhabenſte Kunſt

rettungslos ertrinkt. Daher hängt in gewissem Sinne (auch für den routinirtesten Schauspieler und bei jeder neuen Aufführung) alles immer wieder von Zufällen und unvorhersehbaren Kleinigkeiten ab. Es ist z. B. möglich, daß durch irgend ein Versehen urplötzlich der suggestive Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum abreißt. Man weiß dann selbst nicht, warum nur gerade dieses Mal Wirkungen unterblieben, die man hundert andere Male mit Sicherheit erzielt hat. Je stärker aber eine momentan erregte Emotion ist, um so größer wird auch ihre Beharrungstendenz sein. Es ist dann oft, als ob sich im Publikum schon zu Beginn jedes Aktes eine „Einstellung" vollzogen habe, die über den ganzen Akt entscheidet. Nur ein sehr gebildetes Publikum vermag seine Apperceptionen schnell zu wechseln. Der Ungebildete aber trägt eine Fülle starrer „Präoccupationen" beständig mit sich herum. Zu diesen „Vorurteilen" gehört auch alles, was das Publikum „weiß" und was es „gelesen" hat, also zumeist Zeitungsgeträtsch, Klatsch und tägliche Reklame. Wenn ich etwa hundertmal von einer Sängerin drucken lasse, sie sei „schlecht disponiert", so wird sie von nun an tatsächlich „schlecht disponiert" sein. Auch alle anerkannten „Lieblinge" des Publikums kommen zu ihrer Lieblingschaft nur dadurch, daß die Kritiker sowohl wie sie selbst unaufhörlich versichern, daß sie eben „Lieblinge" seien. Auch hängt mit diesen bühnenpsychologischen Gesetzen zusammen, daß die Größe des Auditoriums für verschiedene Dramatik sowohl, wie für verschiedene Bühnenindividualitäten absolut entscheidend ist. So heben sich insbesondere zwei Typen von Schauspielkräften scharf gegeneinander ab. Einmal solche, die zu monumentaler, grob konturirter Wirkung, also für großes „Theater" prädestiniert sind (Possart, Wiecke usw.), sodann solche, deren Stärke bestimmte Nuancen und Feinheiten sind, die im kleineren Kreise leichter zum Bewußtsein des Publikums kommen. Aber neben diesen beiden Typen gilt es, eine Fülle neuer bühnenpsychologischer Kategorien zu unterscheiden ...

Drittes Kapitel.

Von der Rolle.

„Leicht kann der Hirt eine ganze Heerde Schafe vor sich hintreiben; der Stier zieht seinen Pflug ohne Widerstand, aber dem edlen Pferde, das du reiten willst, mußt du seine Gedanken ablernen, du mußt nichts Unkluges, nichts unklug von ihm verlangen".

Goethe (Egmont).

Nur fadenscheiniger Notbehelf ist jede Aufreihung von Schauspielertypen nach Rollenfächern. Helden, Heldenväter, Heldenmütter, erste Liebhaber, Salondamen, ernste und komische Chargen, „Trikotdamen", grand utilité, „Individualitätsrollen" — alle diese und viele andere Phrasen besagen für das Bühnenspiel nicht mehr, als etwa für die Symphonie die banalen italienischen Charakteristiken, oder die Bezeichnung des Tonwerks als Dur oder Moll. Die Merkmale, nach denen die ältere Schauspieltheorie diese Begriffe gebildet hat, waren äußerlicher Natur, und es kommt leider noch heute vor, daß Regisseure oder Provinzdirektoren jungen Anfängern oft für Lebenszeit entscheidende Ratschläge erteilen, wie etwa: „Sie sollten Heldenväter spielen, denn sie haben hohe Statur und tiefe Stimme", oder: „Spielen Sie sentimentales Fach, denn Ihre Stimme besitzt die „erstickte Träne". Noch nie aber hat es einen Künstler gegeben, der die Rangordnungen der Fach- und Rollenmonopole nicht alsbald zerstört und sich für mehrere Gebiete gleich geeignet erwiesen hätte. Ja, der wahre Künstler muß eine schwere Schädigung seiner

besonderen Individualität darin sehn, daß man ihn für das „Rollenfach“ zurechtstutzen möchte. Denn nach dem allgemeinen Gesetze, daß alles oft Wiederholte und Eingeübte schließlich in die bleibende Substanz übergeht und alles Funktionelle zum Organischen wird, kommen endlich tatsächlich jene einseitigen Schauspielertypen zu stande, die man schon an ihrem äußeren Gehaben auf den ersten Blick erkennen kann. Der Theater-Intrigant, finsterbrütend, oder düster-melancholisch; die Naive gezwungen lustig und holdselig dalbernd; die Sentimentale ganz tragische Liebe und erstickte Träne; der Held auf hohem Kothurne, den Kellner anherrschend: „Bringen Sie eine Tasse Tee“ als sage er: „Zünden Sie Jerusalem in Brand“. Diese kuriose Auszüchtung der Rollentypen aber erstreckt sich schließlich auch auf die einzelne Ausdrucksbewegung, auf den Gang, die Modulationen der Stimme, auf die Handschrift und sogar auf die gesamte Kleidung. Dies ist vielleicht die traurigste Seite des Theaters und der Überrest des veralteten Figurenschematismus der Volksbühnen. In jungen Jahren, wo seelische Regungen beweglich, die Glieder bildsam, der Charakter anpassungsfähig ist, sollte kein Schauspieler sich auf ein spezifisches Rollenfach trainieren lassen; ja es gibt unendlich polymorphe, in jeder Seele lebendige Gestalten, an denen der Schauspieler sich üben muß, was immer er auch später spielen wird. Jeder soll den Hamlet und Faust auswendig lernen, jede Schauspielerin soll die Rolle des Gretchen studiert haben. Die Kunst der Seelendarstellung würde schon darum unter der Beschränkung auf das „Rollenfach“ leiden, weil die Psychologie alle die Unterschiede von sentimental und naiv, heroisch und komisch, Salonfach und Charakterfach nicht kennt und die Menschenseele nicht auf Adjektiva geaicht ist, sondern all dieses, — Komik wie Tragik, Teufel und Bonvivant, Naivität und Schwärmerei, — ewig gleichzeitig im Menschen wirksam ist. Noch vor zwanzig

Jahren konnte Theodor Fontane ſchreiben, die Bühne vertrage keine „Miſchcharaktere“. Und damit wiederholte er nur einen Aberglauben, der aus der klaſſiſchen Dramaturgie überkommen iſt. Auch Leſſing war überzeugt, daß jedes Drama einen menſchlich ſtabilen, „typiſchen“ Gehalt vermitteln müſſe, und Gottſched ging ſogar ſo weit, an Örtlichkeiten und Zeiten feſtſtehende ſeeliſche Zuſtände knüpfen zu wollen und darin dann richtige Bühnengeſetze zu ſehn: „Die Stadt iſt der Ort des bürgerlichen Schauſpiels, das Landleben iſt Domäne des Luſtſpiels, und die große Tragödie muß am Hofe ſpielen“ ... Die „große Tragödie“! — ach, darunter verſtand man eine Aktion, bei der geſchoſſen und geköpft, gedonnert und getobt wird. Es mußte ſich in ihr um Staatsgeſchichten, Kronen und Reiche drehn. Während doch alle wahre Tragik aus kleinen Mückenſtichen des Schickſals und aus unſäglichen Bagatellen der Alltäglichkeit fließt! — Kein Dramatiker oder Dramaturg unſerer Tage wird beſtreiten, daß jede Charakteriſierung als „Held“ oder Nichtheld, Böſewicht oder Engel, gut oder ſchlecht, naiv oder ſentimental nur Notbehelf reflektierender Bühnenökonomie iſt, um die ſchaffende Dichter wie nachſchaffende Schauſpieler ſich gar nicht bekümmern ſollten. Solche Bezeichnungen dienen dem *Beſprechen*, aber ſie ſtehen jenſeits der bildenden Geſtaltung, durch die ſich der Künſtler allein ausdrücken darf. Sie ſind ſo primitiv wie alle pſychologiſchen Subſtantivierungen, mit denen wir Menſchen über ſeeliſches Erleben uns verſtändigen und einig werden, ſo gut das möglich iſt. Es gibt in Wahrheit keine anderen, als *nur* „Miſchcharaktere“. Hierin gerade unterſcheidet ſich der künſtleriſche Bühnenpraktiker von allen nur bühnentechniſchen Köpfen: er reſpektiert keinerlei natürliches „Rollenfach“. Es war zumal Laubes Größe, daß er einerſeits die ſeeliſchen Regiſter ſeiner Schauſpieler genau kannte und andrerſeits auch die Pſychologie der verſchiedenſten Bühnengeſtalten zu analyſieren verſtand, und daß er nun dieſe beiden Sphären

beständig verglich und sorgsam abwog, wo die eine die andere überschnitt, durchkreuzte, steigerte oder deckte. — Man wird mir nicht einwenden, es sei unmöglich einen jeden Jedes spielen zu lassen, es könne keiner gleichzeitig Othello und Onkel Bräsig sein, es könne kein Buckliger den Romeo, kein Lahmer den Cäsar spielen. Die Körperlichkeit ist nun zwar die Signatur der ganzen Persönlichkeit, aber es gibt doch in ihr Zufälliges und Wesentliches und ein äußerlich Buckliger braucht doch nicht eine bucklige Seele zu haben. Die sichtbare Persönlichkeit des Schauspielers ist somit auf der modernen Bühne nicht der letzte Maßstab, an dem entschieden werden kann, was einer darstellen dürfe. Es ist ja keineswegs nötig, daß der Darsteller sein muß, was er für uns vorstellt. Man braucht nur an moderne Bühnengrößen an Kainz, an Sauer, an Bassermann, Kayßler, Pagay, an Frau Sorma, Eysoldt, Lehmann, Eibenschütz oder Heims zu denken, um zu begreifen, daß man niemanden im Leben ansehen kann, was er von der Bühne herab in uns lebendig zu machen und zu erwecken versteht, und was etwa nicht. Ja, selbst die Gesundheit (die Voraussetzung jeder Kunstbetätigung) kann zuweilen entbehrt werden. Die größten modernen Schauspieler sind schwächliche, nervenkranke Menschen.

2.

Über keine Scheinfrage wird nun so oft gestritten, wie über die, ob der Schauspieler erleben müsse, was er auf der Bühne vorstellt oder ob nicht seine Kunst darin bestehe, sich in jedes beliebige fremde Erleben ein zu versetzen. Vor einigen Jahren wurde über diese Frage eine Enquête unter Bühnengrößen veranstaltet. Aber es kam psychologischer Unsinn dabei heraus. Denn eine doppelte Sorte falscher Interessantmacherei erteilt auf solche Fragen die Antwort. Die einen möchten sich anempfehlen als tieffühlende, gewaltig bewegte Seelen, die wahre Abgründe, wahre Gefühlsungeheuer

in ſich beherbergen und mehr erleben, als gewöhnliche Sterbliche, eine andere Kategorie dagegen möchte im Gegenteil ihre ſchöpferiſche Klugheit und Bewußtheit anerkannt ſehn, mit der ſie in Zuchthäuſern die Mörder, in Irrenhäuſern Maniakale und Melancholiker, mit der ſie in der „Geſellſchaft“ Ariſtokraten oder Demimonde „ſtudiert“ haben will. Der Eine macht ſich glauben, daß er, um einen Mord darzuſtellen, die eingeborenen Dämonen des eigenen Mörderbuſens heraufbeſchwöre, der andere, daß er objektiv betrachtend vor dem Leben daſtehe und unbewegt ſehe, wie es die andern treiben Beide haben Recht, beide Unrecht ... Zunächſt ſind ja all die Charakteriſierungen der darzuſtellenden Rollen gänzlich vage. Es gibt keine „Mörder“, „Verbrecher“, „Wahnſinnige“, „Laſterhafte“ und „Edle“. Es gibt nur Menſchen, die bald das eine, bald auch das andere ſind. Stellt uns das Leben ſcheinbar ſtabile Typen vor Augen, ſo geſchieht es nur ſo weit, als gleiche Anpaſſungen, Gewöhnungen und Lebensbedingungen lange Zeiten hindurch wirkſam bleiben. Aber auch dieſe feſten, unverkennbaren Eigenarten ſind nicht ſtarr. Sie ſind „Richtungskonſtanten“ oder „Determinanten“ geſchlechterlanger Entwicklung. Immer aber bleibt die Natur der Seele beweglich, und der eigentliche Unterſchied von Menſch und Menſch liegt nicht in der Spannweite gegebener Typen, ſondern darin, daß die ſeeliſche und körperliche Umwandlungsfähigkeit bei verſchiedenen Typen verſchieden groß iſt. Für den Schauſpieler aber iſt noch weniger als für andere Menſchen das vorbeſtimmend, was er ſeiner Geburts- und Abſtammungsgeſchichte nach geworden iſt, ſondern für ihn iſt beſtimmend, über eine wie große Lebenskurve die Seele ſich ausdehnen kann, d. h. wie weit der Spielraum ſeiner Einfühlung oder Mitahmung in jegliches fremde Leben reicht ...

3.

Hiermit aber iſt nun freilich geſagt, daß Schauſpieler im aktuellen Leben keine einheitliche Rolle ſpielen, ja, daß ſie vielleicht ſelten „Charaktere“ ſind. Wodurch kommen denn feſt umriſſene „Charaktere“ des bürgerlichen Lebens zu ſtande? Sie ſind Spiegelungen beſtimmter Lebensſchichten und Gewohnheiten. Sie ſind der Reflex unſerer Formen, Moden, Kleider, Sitten und Beſchäftigungen. Kleinbürger, Bauer, Soldat, Diplomat, Gelehrter, Kaufmann — jeder iſt der Niederſchlag einer Lebensart, die ſteigernd oder unterdrückend in das geſamte körperliche und ſeeliſche Gehaben eingreift. Und jeder dieſer Typen wird um ſo feſter und eherner ſein, je geringer die Anzahl der Lebens- und Intereſſenkreiſe iſt, in deren Schnittpunkt der einzelne Menſch ſteht. Keiner wird eine Nonne und eine Tänzerin, einen Jockey und einen Muſiker verwechſeln. Anders aber ſteht es um Schauſpieler und Schauſpielertum. Der Theaterkünſtler wird nur Formen des Lebenskreiſes in ſich verfeſtigen, den er am häufigſten vorſtellt. Der Komiker kann das Exterieur des behäbigen Maſtbürgers annehmen, den er karikiert, oder der Bonvivant kann das Soignierte und Degagierte ſeiner Rollen im Leben beibehalten; indeſſen wird man beſtätigt finden, daß grade bei hervorragenden und großen Bühnenkünſtlern der ihnen entſprechende Typus ſchwer zu beſtimmen iſt, ja, daß ſie oft wie ſchön ziſelierte, ſorglich gepflegte aber an und für ſich inhaltleere Gefäße erſcheinen, in die erſt der Moment des Spiels und die jeweilige Rolle ihren Inhalt füllt. Ein innerer Wechſel und Fluß iſt dem Schauſpieler ſo ſehr Bedürfnis und jede Zucht ſtrenger Einſeitigkeit auch ſo ſehr Gefahr, daß man ſagen könnte, die ſchlimmſte Tragik des Bühnenlebens ſei von umgekehrter Natur als jene, die das Berufsleben des bürgerlichen Pflichtenmenſchen umlauert. Der bürgerliche Menſch muß auf der Hut ſein nicht zu „verknöchern“. Je länger er eine beſtimmte Fülle von Vorſtellungsinhalten in ſich

trägt — (sei es, daß er ganz Arzt ist, oder ewig Mathematik treibt, oder an den Rennstall und Landbau denkt, oder sonst ein einheitliches Geschäft oder Handwerk übt) —, je tüchtiger und fähiger er in seinem Lebensgeschäft wurde, um so sicherer bedroht ihn jener Vergletscherungs- und Erstarrungsprozeß, dessen Sieg unsre Vollendung, aber auch unser Tod wäre. Das Leben der Pflicht macht hart. Wir gewinnen dabei an Stärke und Verfestigung des Charakters, aber wir verlieren gleichzeitig an Wandlungsmöglichkeiten und Fähigkeit weiterer Neuanpassung. Eine geordnete Balance zwischen bewußter Selbstbewahrung und mitahmender Hingabe an das außer uns Seiende ist die große Aufgabe aller Lebenskunst. Nun begegnen wir aber beim Schauspieler einer entgegengesetzten Art des seelischen Absterbens. Seine innere Beweglichkeit wird zwar beständig wach erhalten, und es kann daher nicht leicht geschehn, daß Leiden und Schmerz der Existenz ihn zur starren Statue hämmert. Aber er kann sich innerlich entgleiten und eine Selbstauflösung erleben, wie sie manche weiche oder dekadente Menschen erfahren, die nicht fähig sind, sich den Reizen der Außenwelt zu verschließen und sich allzu tief in Lebensdinge hineinziehen lassen. Freilich ist diese „Selbstentgleitung" des Schauspielers nicht von „altruistischer" Art. Sie ist so unsozial und unsittlich wie möglich. Es ist der Selbstverlust eines Charakters, der nur in Vorstellungen von sich selber lebt, eines Künstlers, dessen Seelensubstanz von Träumen verzehrt wird, eines Schaffenden, der seine Eigenexistenz an Gestalten hingibt, die „er selbst" sind und doch nicht „er selbst". Der Schauspieler schwebt in Gefahr, nur in Einkleidungen sich erlebend, keine seelische Wirklichkeit anzusetzen und so künstlich zu werden, daß er nicht mehr weiß, wo sein Seelenleben anfängt, und wo der Wille oder das Leitbild des Wollens sich an Stelle eigenen Lebens gesetzt hat. Es ist möglich, (und zumal bei Frauen möglich), daß ein Mensch lebenslang in suspenso lebt, ewig an sich

ſelber vorbei und über ſich ſelber dahin. Daß er niemals wird, was er iſt und nie entdeckt, als was auf Erden herumzulaufen er geboren ward. Denn der Schauſpieler muß ſich beſtändig „einfühlen“, und die Fähigkeit dieſes Einfühlens würde beſchränkt werden im ſelben Grade, als er ſein Ich zu einem feſt umgrenzbaren Charakterbilde verfeſtigt. Überall wo geſchaffen wird, muß das Material flüſſig und veränderlich ſein. Das Material des darſtellenden Künſtlers aber ſind Leidenſchaften und Gefühle. Mit dieſen muß er ſpielen, und kann es nur, wenn er nicht in ihnen untergeht. Er muß den Affekt haben, aber dieſer darf nicht ihn ergreifen. Darum wird Sprunghaftigkeit des Fühlens, Launenhaftigkeit, Abruptheit, Zerfahrenheit wie Unraſt bei Bühnenmenſchen ebenſo häufig gefunden, als Zuverläſſigkeit, Treue und einheitliche Geiſteshaltung in ihrer Sphäre ſelten ſind. Unzuverläſſig, prahleriſch, verräteriſch, untreu; heute ſo und morgen anders; lenkbar und unberechenbar wie Kinder, vergeßlich wie Katzen; morgens kachektiſch, abends elektriſch; je nach dem Wetter Halbgötter oder Beſtien, reizbar wie die Äolsharfe, unnatürlich und elementariſch, neuraſtheniſch und unwiſſend, — ſo iſt der Durchſchnitt. Nur Auserleſene und Große erreichen das Ideal: unbegrenzte Aufſchwungs- und Wandlungsfähigkeit der Jugend bei treuer Zuverläſſigkeit gereiften Menſchentums; eine Proteusnatur, die in allen Geſtalten und Seelenbereichen ſich ſelber erlebt und ſelber bewahrt . . .

4.

Man hat nun ſehr oft darauf hingewieſen, daß die romaniſchen Südländer ein ſtärkeres Talent zur Bühnenkunſt beſitzen als die germaniſchen Völker des Nordens. Dieſes iſt wahr. Aber es erklärt ſich keineswegs daraus, daß der Süden mit reicheren Farben und Formen mehr zur Kunſt erzieht und das wärmere Klima die ethiſche Aktivität des Lebens unterbindet. Weſentlicher iſt, daß der Menſch unter dem ruhigen

Himmel des Nordens eine größere Geschlossenheit des Typus gewonnen hat und damit eine Gebundenheit des Ausdrucks, die der Fluktuabilität der südlichen wie der orientalischen Seele fremd ist. Ein interessantes Beispiel für die Abhängigkeit des Bühnentalents von der Beeindruckbarkeit und Reizbarkeit des seelischen Organismus bietet der unverhältnismäßig große Einschlag des jüdischen Elements in Bühnenkünsten. Bei dieser eigentümlichen Beziehung der jüdischen Seele zu imitierenden und interpretatorischen Künsten möcht ich im Vorübergehen verweilen, weil sie unsre Einblicke in die Seelenbedingungen des „Schauspielertums" von einer neuen Seite zu vertiefen gestattet ... Man versetze sich in die Gefühlslage des in Golus und Ghetto heimatlos gewordenen Juden. Grade der Mangel an einseitig typenbildendem und determinierendem Anpassungszwang (wie ihn die Stabilität politischer und wirtschaftlicher Ordnungen ausübt und mit noch viel ernsterer Gewalt die eiserne Gleichheit geographisch-physikalischer „Bedingungen" z. B. des Bodens oder des Klimas), grade die Ungewißheit und Unbestimmtheit aller Lebenslagen der Juden und die laute oder leise, grobe oder feine Abneigung ihrer gesamten Umwelt, mußte alle Reserven der Rasse erschöpfend, eine labile Verstellungs- und Wandlungsfähigkeit erzüchten, die jeder neu geforderten, unvorhergesehenen Umschaltung bewußt genügen kann. — Das biologische Kapital, der substantiale Kräftefond dieses Volkstums wurde somit restlos in funktionelle Werte umgesetzt, wurde in ewiger Raubgier rastlos ausgemünzt, zu gunsten von tausend Zielen und Zwecken, die allesamt *außerhalb* der eigenen Art und Persönlichkeit liegen. Der Jude ward gezwungen, die sozial ethischen (und als solche fortschrittlichen, relativistischen und unendlichen) Werte der Menschengeschichte zu verkörpern; wie der Grieche (in jahrhundertlanger ruhiger Gleichheit biologischer und geograpraphischer Umstände) den Typus des „ästhetischen Menschen" darleben durfte. Hier die erdenfreudige Geschlossenheit und

Ganzheit eines Schollenvolkes; dort das rastlose Wandern, Hungern und Sehnsüchtigsein des typischen Luftmenschen. Spionoza, der Jude, meinte, die Gottheit dürfe nur unendlich gedacht werden, weil „jede Begrenzung eine Beschränkung ist". Plato dagegen, der Grieche, war überzeugt, daß die Gottheit endlich und begrenzt sei, „weil das Unendliche ein Mangel und nur das Endliche vollendet ist". So schleppte sich denn die Geschichte des Juden mit einer Überlast zentrifugal auflockernder Tendenzen. Und auch heute noch wird man das Typisch-Jüdische in Art und Unart starker Talente (ich denke dabei an die markantesten Typen der Berliner Kunstkritik und der gegenwärtigen politischen oder kulturellen „Publizistik") — in diesem selbstnegierendem Momente aufspüren können. Man erkennt die Pathologik dieser Seelenart an der subtilen Nervosität einer Mimikri, die just durch Verwischung, oder gar durch Leugnung des Zusammenhanges mit Blut und Stammesgeschichte sich anzuempfehlen vermeint. Dieser selbstquälerische Wille zur Erlösung von sich selber (den eine in ihrem Lebensrecht bestrittene, in die Defensive gedrängte Minderheit als äußerste Ausflucht erzeugt), verschüttet indessen aufs gröbste die eigentlich tragenden, positiven Seiten der jüdischen Eigenart. Denn was den Juden vor dem völligen Zerdrückt- und Aufgesogenwerden in seiner Unsicherheit und Lebensgefährdung immer bewahrte, das ist ein seelisches Moment, in dem so Größe als Schwäche dieses Seelentypus verankert liegt. Es ist, der Umstand, daß die Volksseele, der die Geschichte die Ahasverusrolle zudiktiert, ihren ursprünglichen Neigungen nach just auf die priesterliche, konservative und dogmatische Gestaltung des Lebens gerichtet war. Die unheilbare Tribulation rastlos exzitierender Zwiespältigkeiten mußte eben daraus entstehen, daß ein äußerst zäher Volkstyp, dessen ganze Voraussetzung die unendliche Macht der Tradition und der patriarchalischen Familienwirtschaft war, daß ein im Ur-

ſprung ſogar typiſch agrariſcher, auf konſervativ-nationaliſtiſche Regime geaichter Menſchenſchlag durch die Not der Geſchichte zum Träger jeder internationalen Entwicklung und jedes wirtſchaftlichen Umſturzes wurde, weil nur Umſturz oder Entwicklung eine Rechtfertigung ſeiner Seelenart garantieren und ſein Untergehn hintanhalten konnte. So wurde denn der Erſinner des Dogmas zum Skeptiker, der patriarchaliſche Fanatiker zum Relationiſten, der unduldſame Enthuſiaſt zum allverſtehenden Revolutionär. Ja, ſelbſt die optimiſtiſche Verklärung der „Welt“ und des unmittelbaren, irdiſchen „Jetzt und Hier“ (dieſer vermeintliche Grundſtein jüdiſcher Ethik), die ganze Wendung zum raſtlos tätigen Pragmatismus der Neuzeit iſt nicht als natürliche Blüte natürlicher Anlage, ſondern aus Not der Geſchichte zu erklären. Die „natürliche Anlage“ hätte eher auf eine transzendentale Romantik oder asketiſchen Moralismus verwieſen, als auf jene praktiſch geſunde Rationalität und Technik der Lebenshaltung, wie ſie dem angloamerikaniſchem Ariertum aufs klarſte zu eigen iſt. Nun aber erſchöpfte juſt der transzendentale Asket das unausdeutbare, wechſelnde Weſen des Lebens am vollkommenſten. Juſt die ſpäteſte Stufe überwachter Bewußtheit ſcheint ſich der ſpielenden und allgerechten Naivität des romantiſchen Menſchen wieder zu nähern. — Denn der naive, harmlos geſunde Menſch träumt, lebt und betätigt ſich; aber er müht und quält ſich nicht. Er bezahlt für ſein Leben mit dem, was er *iſt*, nicht mit dem, was er leiſtet und will. Er iſt ſchöpferiſch ſo wie Goethe oder Tizian oder Mozart. Solche Geſtalten haben ſich nicht aus dem Leben hinausgegrübelt, nicht hinaus ethiſiert. Das Leben ſelber erzeugte ſeine Werte *mit* und *in* ihnen. Scheinen ſie nicht in einer bunten Sommerlaube zu ſchaffen, in Weinlaub und Syringen, ohne Kampf, ohne Haſt und vertrübenden Ehrgeiz? Zahlloſen Lebenswert gibt es, der notwendig die Sicherheit des Schollentums und der nur in *ihm* gegründeten Freiheit vorausſetzt. Hat aber der

jüdiſche Ghettomenſch jemals aus Freude am konkreten Leben geſorſcht und geſammelt, Blumen oder Käfer, Steine oder Gemälde? Hat er je zwecklos ſich gefreut und ohne Reue oder Wunſch das neue Grün ſeiner Frühlinge wachſen geſehn? In ſeinem Grabe und Verließe blieb ihm nur dieſes: raſtloſes Emporwollen, langſames Unterminieren, verſchlagene Sehnſucht, Träumerhang einer faſt wahnwitzigen Myſtik; das fanatiſche Pathos des Unendlichen. Überall Feinde, Beſchränkung, Anſchuldigung, Scheiterhaufen! Unendlich komplizierte, ohnmächtige, phyſiſch zerbrochene Menſchen können ſich aber noch retten, indem ſie in jede fremde Haut einzuſchlüpfen, hinter jeder momentan geſorderten Maske ſich zu behüten verſtehn. So wurde der Jude typiſch-artiſtiſch und ſchauſpielerhaft. Aber gleichwie die künſtlichen Gebilde der Tektonik, die Menſchengeiſt in die Natur hineinſtellt, ſchließlich von der Natur wieder aufgegriffen werden und ſich nun nach umfaſſenderen dynamiſchen Geſetzen, die auch den Geiſt aus der Natur emporhoben, neuerdings verwandeln, ſo iſt grade der künſtlich vergeiſtigte Menſch als ein unnatürlicher Abweg dennoch vielleicht auf hoher Stufe der Freiheit der wertvollſte Anſatz für die Erreichung ganz neuer natürlicher Lebenstypen und Menſchheitsgebilde. Vorerſt aber unterſteht dem vergeiſtigtem und künſtlicherem Menſchentyp die Aufgabe des Brückenbaus zwiſchen Kultur und Natur, zwiſchen Menſch und Welt. Die Geſchichte des Judentums aber iſt die Geſchichte ſolcher Vermittlerarbeit. Der Jude vermittelte zwiſchen Himmel und Erde. Er überführte Aſien nach Europa und Europa wieder nach Aſien. Er tritt in die Geſchichte als Brücke zwiſchen Geiſt und Menſch. Er verkörpert ſich in Apoſteln und Propheten. Er wurde unperſönlich und allperſönlich, ſubſtanzlos und allumrechenbar wie — das Geld. Diplomat in der Politik, Zwiſchenhändler und Agent in jeglichem Handel und Gewerbe. Er wird Beförderer alles Verkehrs, vom Pferd zur Eiſenbahn, vom Dampfſchiff zum Automobil. Er

liebt die Analyse der Sprache und jedes Sozialgebildes. Er arithmetisiert selbst noch die Mathematik. Er bevorzugt die Logik. Alles das aber, was er kann und betreibt, ist immer etwas „zwischen den Menschen". Nur eine Lebenschaft ohne Scholle und Wurzelständigkeit, der nicht die steife Kargheit alteingesessener Kulturen anhaftet, konnte in diesem Maße die historische Mittlerrolle übernehmen. Nur eine Sonderart aber vom kosmischen Mittlertum ist die Kunst der Bühne. Auch sie ist die Kunst eines Brückenbaus. Sie baut die luftige Brücke aus der letzten Tiefe des natürlichen Lebens bis in den fernsten Traumbezirk schaffender Geister. So sind die gleichen internationalen Bedingungen, die just den „Juden" im wirtschaftlich-politischem Leben zum Relativisten stempeln, auch seinem Bühnenspiele günstig. Sie verstatten uns neue Einblicke in die Gründe der „Theaterseele", in der sich das Leben in seiner bunten Naivität am wahrsten offenbart, grade darum, weil sie nicht auf einem bestimmten und begrenzten Typus des Lebens und der Wissenschaft vom Lebenden festgelegt wurde ...

5.

Daß man die Inhalte der Seele zu gestalten und objektiv von sich abzurücken vermag, dazu gehört eine Transfigurationsfähigkeit, die man (je nach dem Wohlwollen oder Übelwollen) einmal als einen Mangel an Verschämtheit und Zurückhaltung, ein andermal als objektive Freiheit über sich selbst charakterisieren kann. Es ist nun freilich menschlich, zu wähnen, daß nur, was uns selber aufs tiefste erregt hat und von starken und langen Gefühlstönen begleitet war, auch auf andere seine Wirkung nicht verfehlen könne. Dies ist ein Irrtum, der uns täglich in Gestalt neuer junger Lyriker entgegentritt. Weil ihre Gedichte subjektiv echt sind, darum meinen sie, müßten andere von ihnen hingerissen werden. Sie durchschauen nicht, daß die Unmittelbarkeit und Stärke

des Erlebens in allen Künsten gleichgültig, ja nur ein Hindernis ist, wenn es nicht gelang, das Erlebte vom erlebenden Subjekt abzulösen und zu einem von der zufälligen, zeugenden Persönlichkeit unabhängigen Gebild gerinnen zu lassen. Das echteste und zerquälteste Oh und Ach des Schmerzes oder das sonnigste Jauchzen der Freude ist an und für sich so wenig Kunst wie der Gesang eines Vogels oder das stille Volkslied. Man mag sich ihrer freuen. Man mag glücklich sein, wo man an richtiger Stelle ihnen begegnet. So ist man froh, wenn man Primeln und Gänseblümchen am Bache pflückt. Aber diese Primeln und Gänseblümchen für letzte Höhe der Gartenkunst zu halten und Treibhäuser voll Gänseblumen anzulegen wäre nur töricht. — Alle Fülle des Lebens, alle Kraft der Leidenschaft, alle Tiefe und Schönheit des Gefühls ist köstlich und liebenswert; Kunst aber wird nur daraus, wenn sie ein Künstler „gestaltet". Und das kann er nur, soweit er Distanze zu sich selber hat. — Wir sagen wohl vom herbsten Leiden, daß es die Menschen versteinere, daß der Mensch „im Schmerz erstarre". Aber solch erstarrter Mensch kann nicht spielen. Keiner wird ihm glauben, weil der am Schmerz Leidende nicht im stande wäre, die Symbolik des Leidens den Menschen vor Augen zu stellen. Der Künstler muß sich vom Leiden in aktiver Resignation befreien, die Kunst aber ist ihm Befreiung. Darin liegt nun freilich, daß echte Erlebnisse für die Bühne unbrauchbar sind. Darin liegt vielleicht auch, daß ein gewisses Maß von freudigem Leichtsinn, von Ungenauigkeit und Nichtzugenauhinsehn zu aller Kunst unerläßlich ist. Und endlich auch, daß ein gewisser Schammangel nötig ist, um sich im Bühnenspiel entäußern zu können, ein Mangel, den der herbe, gebundene, nordische Mensch gar selten besitzt. Niemand aber darf was er darstellen will, im Augenblick, wo er es darstellt, wirklich leben. Er muß es nachleben können, oder noch besser: er sollte es gelebt haben. Nie-

mals aber ist es die Macht des Erlebnisses selber, was aus dem Bühnenbilde des Erlebten spricht. Auch hier bewährt sich eine wichtige Kunstregel. So wie der Bildhauer zwar Anatomie studiert haben soll, nicht aber *im* Augenblick des Modellierens an das Anatomische denken darf; so wie der Dramatiker zwar Psychologe sein muß, nicht aber im Augenblick des Schaffens psychologische Analysen vornehmen darf; wie der Naturforscher zwar so viel Erkenntnistheorie und Logik als immer möglich getrieben haben sollte, nicht aber im Augenblick empirischer Untersuchungen sich daran erinnern darf — so sollte ein Schauspieler innerlich durchgemacht haben, was er darstellt, aber er darf nicht im Momente der Darstellung noch am Erlebnisse haften. Auch für ihn heißt es: studere destruit studuisse construit . . . Gleichwie des Menschen Blut nur eine stumpfe schwere Deckfarbe bildet, welche alles unsichtbar macht, über das man sie hinbreitet, dann aber, wenn sie in feinem Äther geschüttelt wurde, die zarteste aller Lackfarben bilden kann, die ein Bild, über das man sie streicht, sicher beschützt und gar lieblich durchschimmern läßt, so ist alles Abstrakte und Philosophische, alles Blut des *Gedankens* an und für sich nur Leben, das sich *über* das Leben schiebt und es meistens nur verschmiert und vertrübt; wo es aber in den Äther der Anschauung getaucht ist, in den Werken der Schaffenden, da gibt es auch kein *Abstraktes* mehr, durch das nicht immer Lebendes nnd Gelebtes hindurchscheint . . .

6.

Die allgemeinste Tatsache, vermöge derer die Abstellung der Rolle vom eigenen Menschentume möglich ist, ist die, daß „Seele" kein Einfaches sein kann. Dieses Einfache, die sogen. „Seele", kommt erst im *Reflex* des seelischen Erlebens zu stande, erst in der Apperzeption und im *Bewußtsein* von Seele, während die unbewußten jeder „adäquaten" Wahrnehmung unzugänglichen Vorgänge bereits im Wahrnehmen des

Erlebens verfälſcht werden. Nur eine Grundtatſache kennen wir, die unmittelbar darauf hinweiſt, daß eine Unendlichkeit verſchiedener Iche unterhalb des einheitlichen Ichbewußtſeins am Werke iſt. Die Tatſache des Seelenlebens ſelbſt ſetzt eine Zweiheit von Ichen in jedem Augenblick voraus. Wir ſind in jedem Augenblick doppelt. Einmal als das empiriſche Weſen, als das wir uns und anderen in eben dieſem Augenblick vor dem Bewußtſeinsauge ſtehn. Sodann aber als ein ideelles Weſen, das zu ſein wir erlebend tendieren. Es wäre vollkommen unmöglich, irgend eine Art aktiver ſeeliſcher Betätigung (ſei ſie, wie ſie ſei) zu denken, ohne daß dabei ein Leitbild mitgedacht würde d. h. ein gewolltes Ziel, das den faktiſchen Verlauf der Seelentätigkeit mit beſtimmt. Wenn ich etwa die Ausdrucksbewegungen eines Menſchen (wie Gang, Phyſiognomie oder Schrift) daraufhin unterſuche, was ſie vom „Charakter" offenbaren, ſo unterſuche ich in Wahrheit nicht den hiſtoriſch gegebenen empiriſchen Charakter, ſondern ich unterſuche, als was der Menſch ſich gefühlt habe oder was zu ſein er vorgeſtellt und „tendiert" hat in dem Augenblick, als er ſo und ſo ausſah, ſchrieb und geſtikulierte. Dieſe Tatſache des Doppelich iſt nun auch für alle Phänomene der Schauſpielkunſt grundlegend wichtig Der Schauſpieler hat in jedem Augenblick eine Zerſpaltung der Perſönlichkeit vorzunehmen. Er muß beſtimmte Seiten ſeines faktiſchen Menſchentums unterſtreichen und zur Schau ſtellen, andere aber unterdrücken. Hierbei aber iſt das, was er hervorſtellt, wohlgemerkt doch nur er ſelbſt. Nur nicht ſein ganzes Selbſt, ſondern ein Stück ſeiner ſelbſt, das juſt in dieſem Augenblick ſich über die ganze Breite der „Seele" ausdehnt, um in einem andern wieder andern „Möglichkeiten" des faktiſchen Menſchen Platz machen zu müſſen. Der Schauſpieler gibt alſo Beides: er gibt einerſeits immer nur ſich ſelbſt. Er ſtellt andererſeits objektive Geſtalten aus ſich ſelbſt heraus. Er wird ſomit nur ſchaffen können was zwar nicht als augenblickliche Wirk-

lichkeit, wohl aber als „Möglichkeit“ in seiner faktischen Person angelegt ist . . .*)

7.

. . Wie soll nun der Schauspieler die Rolle studieren? Er soll sie nicht aus Einzelstücken aufbauen, sondern in möglichst umfassendem Zusammenhang sich einprägen. Er würde auch weder eine gute Lernökonomie noch vorteilhafte Gedächtnisökonomie üben, wenn er Satz für Satz einzeln eintrichtert. Er tut am besten, seine Partie, so bald als möglich zunächst flüchtig überzulernen und dann möglichst oft von vornean wieder durchzunehmen, aber erst nachträglich schwierige Einzelheiten besonders zu erlernen. Nur das als Ganzes Aufgefaßte kann im Gedächtnis dauern und wird um so fester dauern, je früher es gelernt worden ist. Das sichere Erlernen der Rolle aber ist nicht nur erste Bedingung des eigenen Erfolges, sondern (was oft ebenso wichtig ist) auch Bedingung für den Erfolg aller Mitspielenden. Auch in dieser Hinsicht gibt es spezifische bühnenpsychologische Gesetze. Es kann dem besten Künstler geschehen, daß er vollkommen versagt, wenn er in eine Atmosphäre innerer Unsicherheit oder Langsamkeit verpflanzt wird. Jedes Nichtkönnen ist ansteckend, nicht aber jedes Können. Freilich ist zu beachten, daß man auch inbezug auf die Ensemblewirkung verschiedenen Typen von Bühnenkünstlern begegnet. Solchen, die mehr vom Ensemble, und andern, die ausschließlich von persönlicher Initiative abhängig sind. Es gibt Schauspieler, die ihr Bestes zeigen, wenn sie einen anziehenden, ihnen interessanten oder auch nur einen neuen Partner haben, und andere, die am besten in einer bis ins kleinste Detail geläufigen Umgebung spielen. Es gibt Darsteller, die starker Anstöße bedürfen, um

*) Th. Lessing: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche S. 463—475. Die hier dargelegten Tatsachen der Mehrheit des Ich haben für die Schauspielkunst große Bedeutung; weit größere, als die Tatbestände der Suggestion und Hypnose.

aus ſich herauszugehen, und andere, die als Störung ihrer Wirkung empfinden, wenn die Wirkung des Partners irgendwie ſtark wird. Sehr häufig wird man auch einer ganz anderen Art ſuggeſtiver Abhängigkeit begegnen. Für jeden ſeeliſchen Ausdruck können wir nur eine beſtimmte Summe „Energie" in uns flüſſig machen, und dieſe Energie wird dem Ausdruck um ſo vollkommener zu gute kommen, je ſchneller und ungehemmter er folgen darf. Bei impulſiven, jähen Naturen aber wird nun immer die Vorſtellung der Bühnenaktion, die der Aktion ſelber voraus geht, dieſer einen Teil Kraft entziehen. Kann nun nicht ſpontan geſpielt werden, muß der Schauſpieler zu lange aufs Stichwort warten, macht ihn das Spiel der Mitſpielenden ungeduldig, ſo wundert er ſich, wie matt und ſchlaff das gerät, was ſoeben noch im vorausgehendem Vorſtellen kräftig und wirkungsvoll vorſchwebte. Auf dieſes Moment ſollte zumal beim Anfänger auf den Proben Rückſicht genommen werden. Durch jedes zu viele Erproben von Einzelheiten kann man die Energie ſeiner Darſtellung vorweg verausgaben; man ſollte daher erſt die ganze Szene hinunterſpielen laſſen und dann nach der Korrektur des Mißlungenen von neuem beginnen . . .

8.

Jene fließende Beweglichkeit des Erlebens, die wir in den Mittelpunkt der Bühnenpſychologie zu ſtellen verſuchten, kennzeichnet auch die äußere Signatur der Bühnenkunſt. Keine Kunſt iſt flüchtiger, vergänglicher. Das Leben ſelber in all ſeiner Beweglichkeit iſt das Stabile, gegenüber dem geſpielten Abbild des Lebens. Dazu kommt, daß kein Gelingen ſo unberechenbar, irrational und ſo abhängig iſt von tauſend Konſtellationen des Moments. Welche Faktoren all am Erfolg oder Mißerfolg eines Abends mitwirken, kann wohl nur ermeſſen, wer hinter dem Vorhang lebt. Die eigene Verfaſſung, die Verfaſſung der Mitſpielenden, alle Stimmungen und Präokkupationen des Publikums, Verſäum-

niſſe der Bühnenarbeiter, der Garderobière, des Inſpizienten, des Regiſſeurs — kurz alles und jedes kann für einen Theaterabend entſcheiden. Eben dieſes Gefühl eines lebenslänglichen Schwimmens und Experimentierens, das den Bühnenkünſtler beherrſcht, entſchuldigt und erklärt ſeine Haupteigenſchaften: Aberglauben und Eitelkeit.

9.

Ein unermeßlicher Stufenbau „intentionaler Prozeſſe", die alleſamt in dem ſelben Dichtererlebnis ihre Erfüllung finden, ſteht hinter der „Creïrung" einer jeden Rolle. Der Schauſpieler iſt das Inſtrument, auf dem die Rolle ſich austönt. Aber auch umgekehrt kann man die Rolle als Inſtrument des ſchauſpieleriſchen Genius bewerten. Es iſt möglich, daß dieſes Inſtrument mächtiger iſt, als ſein Spieler. (Es tritt das oft in der „Leerheit" des Spiels zu Tage.) Aber es kann ebenſo wohl der Spieler größer als die Rolle ſein. (Was ſich als „Übertreibung" und falſche „Pathetik" geltend macht.) Man kann auch den Schauſpieler mitſamt der Rolle als Saitenſpiel des Dichters und wiederum das Publikum als Klaviatur des Schauſpielers betrachten; ja mit gutem Rechte, Dichter wie Schauſpieler als Inſtrumente der betrachtenden Menge. So liegt im Theaterſpiel eine Unendlichkeit ſuggeſtiver Akte, die nur erlebt, aber nicht analyſiert werden können. Der ſchaffende Dichter entſelbſtet ſich in den geträumten Geſtalten der Dichtung. Der ſchöpferiſche Schauſpieler muß mit den Geſtalten dieſer leibgewordenen Träume ſich zur ſinnfälligen Einheit zuſammenwachſen. Hinwiederum aber hat der mitträumende, mitſchaffende Zuſchauer ſein Ich in das vom Schauſpieler projizierte „ideale Ich" hinein zu verlegen. Und dieſer ganze Etagenbau von „Intentionen" verſchmilzt zu einem einzigen Einklang des Erlebens, an deſſen Harmonie Dichtung, Interpret und Publikum gleich ſehr beteiligt ſind. Denn man kann recht wohl behaupten, daß die dargeſtellte Geſtalt (etwa Mephiſto oder Hamlet)

nicht nur Zeugung und Geburt des Dichters, nicht nur Erzeugnis des Schauspielers, sondern auch Schöpfung all der vergangenen Menschen ist, die ihr Ich an Vorlage und Anbild dieser Gestalt gebunden haben. Was aber diese Kette der Ekstasen, diese Kette der neugeborenen „idealen Ichs“ von allen realen Suggestionen des sozialen Lebens unterscheidet, ist, daß sie weder in ein direktes *reales* Erlebnis hinüber leitet, noch auch auf irgend eine Art „Erklärung“ des Lebens abzielt, sondern lediglich Leben „bedeutet“ („intrudiert“). Die künstlerische Suggestion ist bildhaft-symbolischer Natur. Während alles Gesprochene und Bildliche sonst ein „Indizium“ ist, das nur auf Erlebnisse *hin*weist, muß der Schauspieler wie der Zuschauer sein Ich unmittelbar in den Lebensgehalt des Gesprochenen hineinwerfen und wandeln, ohne es doch zu sein. Die Bühne soll also nicht Etwas vermitteln und erläutern. Sie soll „mitleben“ lassen. Der Schauspieler gibt nicht Auslegungen und Merkmale, sondern „Mitahmung“. Nicht Begriffe, sondern Wesenheit. Indem wir uns aber durch alle Medien (durch Dichter, Rolle und Schauspieler hindurch) in neue „Wesenheiten“ *wandeln*, können wir im Akte ästhetischen Genießens dennoch alle *realen* Möglichkeiten des Lebens und allen virtuellen Reichtum unsrer Seele ungehemmt ausblühen, können *alles* ausschöpfen, was unser bürgerliches Not- und Arbeitsleben verkümmern läßt. Nun haben wir Teil an jeglichem Lebensding! Nun sind wir König und Bettler, Baum und Berg, Sonne und Stern. Alles Lebens Schönheit und Glück, Größe und Tiefe ist unser Teil. Und alles in dieser unermeßlichen Erweiterung fühlen wir doch als *unser* Selbst. Wir ergreifen und finden uns im kosmischen Gefühle als Seele eines Universums unerschöpflicher Formungen. Wir fühlen (wie in religiöser Hingabe) das *zufällige* Leben Eines mit dem Leben der Allnatur. Das ist höchste Steigerung und tiefste Ruhe. Sie wird ausschließlich im Erleben des „monumentalen Dramas“ gewonnen. Denn das Drama allein kann das Destillat *aller*

Künſte und eine äußerſte Vereinheitlichung zahlloſer ſuggeſtiver („intentionaler") Akte bieten. Dichter und Maler, Muſiker und Schauſpieler, Tanz und Farbe, Ton und Wort, der einzelne Hörende und Schauende und die Geſamtheit aller Hörenden und Schauenden — dieſes alles wirkt zuſammen in einem Rhythmus des Erlebens, in einer feſtlichen Ekſtaſe, zu der ſich jeder ſeines empiriſchen Ichs begiebt und grade damit in ſeinem Ich bewährt. Solche Herkunft des großen Dramas aus dem Geiſte „dionyſiſcher" Orgiaſtik, dieſe Entwicklung der Schaubühne aus kultiſchem Tanz und rhythmiſcher Pantomimik hat ſowohl Richard Wagner wie Friedrich Nietzſche ſeinen Gedanken über die Zukunft unſers Theaters unterſtellt. Indeſſen bauten ſich auf dieſer dichteriſch intuitiven Erkenntnis (bei Wagner wie bei Nietzſche) in der Praxis unerträgliche, konfuſe und reaktionäre Forderungen auf. Der Zuſammenhang alles Bühnenweſens mit der Oper führt zu unſinniger Betonung des rhythmiſch-muſikaliſchen und dynamiſchen Prinzips, während die plaſtiſche („apolliniſche") Seite des Theaters, d. h. der ſymboliſche Bildcharakter des Bühnenerlebens gern über ſehen wird. Auch das „Muſikdrama" iſt in dieſem Sinn nur die Blüte, nicht eine Überwindung der (undeutſchen) Opernbühne. Auch in Wagners Werk wirkt eine akuſtiſch-motoriſche, nicht aber viſuelle Kunſt. Alles was ſeither an berechtigten Reformen der Bühne auftaucht, insbeſondere die Reinhardtſchen Bühnen (eine noch unausgeglichene Miſchung ſzeniſcher Raffinements mit echt bildhafter Symbolik einerſeits; eine Vermengung des bürgerlich-naturaliſtiſchen mit dem monumentalem Stile andrerſeits) betont in viel zu hohem Maße das dramatiſch-muſikaliſche Prinzip, in zu geringem die Forderungen der Raumkunſt und des äſthetiſchen Symbols. Im Spiele der Schauſpieler finden wir als unablegbaren Fehler einmal noch die falſche „Konkretheit" des Vortrags — (wenn ein Schauſpieler ſagt: „die Blume duftet" ſo ſchnuppert er mit der Naſe, und wenn er vom „Faß der Danaiden"

ſpricht, ſo ſchöpft er Waſſer mit der hohlen Hand —); ſodann aber eine übertreibende Unruhe in Geſtus und Wort. Beides ergiebt ſich aus der Verpönung des „lebenden Bildes“ und aus der gefliſſentlichen Betonung von „Handlung und Bewegung“ als dem „Weſen des Dramas“. — Der Gedanke an die „Einheit der Feſtgemeinde“ hat auch die Architekten verführt, den äſthetiſchen *Bild*charakter des Theaters zu zerſtören. Schon Schinkel verſuchte die Vorderbühne möglichſt tief in das Zuſchauerhaus hineinzuſchieben, um „die Einheit im Erleben der Spieler und Zuſchauer“ zu befördern. Seitdem aber Sada Jacco und Kawakami die ſtiliſtiſche Kunſt Japans, (die blumenfeine Kunſt der Tanzrhythmik), auf die europäiſche Bühne überführten, träumen gar manche davon, gleich wie in aſiatiſchen Theatern, eine „Brücke“ zwiſchen Zuſchauerraum und Bühne einzubauen und „die orgiaſtiſchen Einheitserlebniſſe kultiſcher Myſterien“ zu erneuern. Das aber iſt nur eine Forderung unwiſſender Litteraten. Wir ſind moderne Europäer! Sind weit über die primitive Form der antiken wie der orientaliſchen Kult- und Tanzbühne hinausgewachſen! Wir ſind Menſchen der freieſten, letzten Diſtanze. Wir bedürfen nicht bacchantiſcher Formnarkoſen. Wir erleben (im naturaliſtiſchen wie im heroiſchen Drama) die Unermeßlichkeit des Lebens nur in Bild und Symbol. Die Abrückung der Menſchenſeele *von* den Dingen iſt der Triumpf differenzierender Kultur. Nicht die Dekorations- und Ausſtattungsbarbarei der Kuliſſenbühne, aber auch nicht das Prinzip konkreter Naturtreue, ſondern die Symbolik des Bildhaften, d. h. die weiteſte *Entfernung* äſthetiſcher Gefühle von jeder Art *realer* Gefühlsekſtaſe und Gefühlsmyſtik liegt auf dem Wege europäiſcher Zukunft. Das Theater iſt nun ganz und gar *kein* „Narkotikum“ mehr. Es vertrübt nicht unſer Bewußtſein, ſondern erweitert es; vereinheitlicht nicht die Lebensdinge, ſondern differenziert ſie. Zwiſchen Subjekt und Objekt des äſthetiſchen Erlebens ſchiebt ſich eine immer

reichere Fülle distanziierender „Intentionen" ein. Aber indem wir die Dinge schließlich nur wie mit Fingerspitzen berühren, erschließt sich grade ihr echtestes Wesen. Auch die profane Oberfläche wird nun zum Symbol. Wir wünschen durchaus nicht, in reale Affekte gezogen zu werden. Wir wünschen von unserem Nachbar abzurücken und von den Massengefühlen der Nachbarn. „Anders sein", du cachet haben, ist unsre Forderung. Wir ersehnen nicht, in der „saturnalischen Festgemeinde" sondern in unserm Selbst unterzutauchen. Wir empfinden das Spiel der Bühne als Traum unsres einmaligen Ich, nicht aber als den Ausdruck eines Gattungsbewußtseins. Wir unterwerfen vielmehr alle Inhalte der Gattungsseele den freien Zwecken der unwiederbringlichen „Persönlichkeit". Denn nur ein Charakter, der den Gattungsmenschen überwand und sich aus der Sklaverei des Geschlechtes befreit, beherrscht die zukünftige Welt ...

Viertes Kapitel.

Vom Prinzip des ersten Schrittes.

„Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug von Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmackes, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt."

A. Feuerbach.

1.

ce n'est que le premier pas qui coute.

... Indem wir uns anschicken, ein Grundgesetz der Bühnenästhetik zu besprechen, müssen wir an einem scheinbar recht entlegenem Ende beginnen. Bei einer Erfahrung mit Schulkindern! ... Die experimentelle Psychologie hat seit einigen Jahren allerlei interessante Versuche angestellt, um die Natur des Gedächtnisses, der Wahrnehmung, der Aufmerksamkeit, des Behaltens und ferner die Unterschiede in Hinsicht auf diese Funktionen bei verschiedenen Menschen, verschiedenen Altern und Geschlechtern oder unter verschiedenen Einflüssen festzustellen. Solche Untersuchungen sind von großer Wichtigkeit; z. B. für den praktischen Pädagogen oder für die Bewertung von Zeugenaussagen vor Gericht. Bei diesen Versuchen ist nun auch das Folgende gefunden worden: Man malt einer Klasse von Kindern eine Reihe gleichgültiger Figuren an die Wandtafel, z. B. Ziffern, Buchstaben eines fremden Alphabets, Runen oder dergleichen. Die Figuren müssen alle samt gleich langweilig

sein, es darf nichts darunter die Kinderfantasie besonders in Anspruch nehmen. Dann löscht man diese Figuren nach einer bestimmten Zeit wieder aus. Man unterrichtet nun weiter, (z. B. biblische Geschichte). Und nach einer Stunde (oder nach einem Tage, je nachdem) fragt man die Kinder reihenweise: „nun sagt, was waren das für Figuren, die ich auf die Tafel gemalt hatte?" Die Antworten notiert man genau auf. Man legt eine Statistik an über die Häufigkeit, mit der jede einzelne Figur behalten wurde. Und dann findet sich immer: weitaus die meisten Chancen, im Gedächtnis zu dauern, hat die erste Figur und in einem gewissen Abstand die letzte Figur der Reihe. Alles, was zwischen diesen beiden steht, wurde bald weniger, bald mehr behalten, immer aber schlechter als das Erste und das Letzte.

2.

„Beachtet wird das Leben nur zuletzt
Der Sonne Scheiden und Musik am Schluß
Bleibt wie der letzte Schmack von Süßigkeiten
Mehr im Gedächtnis als die frühern Zeiten."

Shakespeare, Richard II.

Dies scheint nun eine recht banale Tatsache zu sein. Aber es steht eine Fülle wichtiger Wahrheiten dahinter. Zunächst weiß wohl jeder Schauspieler aus Erfahrung, daß es um das erste „Heraustreten" und sodann um den „Abgang" eine gar eigene Sache ist. Ein ungeschicktes Aus-der-Kulissetreten kann die ganze Szene ruinieren und umgekehrt hat oft ein unkluger „Abgang" auch die größte Wirkung der bestgelungenen Szene aufgehoben. Ferner weiß jeder Mensch, welche Bedeutsamkeit in unser aller Leben den ersten und letzten Momenten innewohnt. Man kontrolliere, welche Bilder man im Gedächtnis bewahrt von verstorbenen Freunden, von geliebten Menschen und Tieren, ja von allem, was uns im Leben begegnet ist. Man wird finden, es ist der Augenblick, wo wir uns zuerst gesehen haben oder aber

der des Abſchiedes, was am längſten vor der Seele ſteht. Er kann freilich ſchnell wieder verdrängt werden von wichtigeren Momenten, die für uns in unſerer Beziehung zu eben dieſem Menſchen „intereſſebetont“ waren, aber gleichwohl behält er die „Tendenz“, aus allen ſonſtigen Eindrücken und Erfahrungen wieder und wieder hervorzutauchen. Man ſpottet gern über Liebe und Haß „auf den erſten Blick“. Aber es ſcheint unzweifelhaft, daß eine ſympathiſche oder antipathiſche Relation ſich immer „auf den erſten Blick“ vollzieht. Dieſes Jaſagen oder Neinſagen, Akzeptieren oder Ablehnen iſt ſelbunbewußt und blitzſchnell bei jeder Wahrnehmung fremden Lebens da. Es gibt dann unſerm ganzen Verhalten gegen dieſes fremde Leben von vornherein eine beſtimmte Färbung. Ja, ich behaupte, daß man auch keinem Tier gegenübertreten kann, ohne daß ſich im Nu dieſer Zuneigungs- oder Abneigungs-Charakter geltend macht, als eine beſtimmte Art von „Anmutung“ die, mit einer Perſeverationstendenz, unſer ganzes weiteres Verhalten gegenüber *dieſem* Wahrnehmungsgegenſtand zunächſt einmal in beſtimmte Richtung zwingt. — Dieſe erſten Eindrücke können dann korrigiert werden. Und ſie werden tatſächlich ſchon durch Einflüſſe der Gewöhnung korrigiert. Gleichwohl ſind ſie für Liebe und Haß (und *alles* iſt Liebe oder Haß) allein entſcheidend. Dies zeigt ſich übrigens auch in der wunderlichen inſtinktiven Einmütigkeit, mit der in allen Sphären der Geſellſchaft verwandte Elemente ſich „herausfühlen“. In jedem größeren Kreiſe von Menſchen bilden ſich ſofort inſtinktiv partikuläre Beziehungen zwiſchen ſolchen, die „ſich mögen“ und „nicht mögen“ . . . Ich habe vor größeren Schulklaſſen oder Vortragsauditorien erfahren, daß ſich *alle* Möglichkeiten ſeeliſcher Beziehung ganz wie von ſelber ſchon in den erſten Stunden inſtinktiv regeln. Ganz das ſelbe aber fand ich ſchon dem neugeborenen Kinde gegenüber in uns tätig. So wie es vulgäre und vornehme Exemplare einer Tierraſſe gibt, ſo ſind ſchon in dem eben

geborenen Kinde ungeheure Verſchiedenheiten vorhanden, die „auf den erſten Blick“ alsbald das Gleichgeſtimmte in uns zum Mittönen bringen oder Divergierendes abſtoßen. Und endlich iſt mir bewußt, daß ich keine „Kritik“ niederſchreiben kann, ohne daß ſpontane Sympathie- und Antipathieurteile dahinter ſtehen. Bei alle dem iſt nun freilich ſehr fraglich, wie weit gerade die „Gleichartigkeit“ unſres Weſens zum Zuſtandekommen der Sympathie beiträgt. Es zeigt ſich ſogar eine ſehr große partielle „Geichartigkeit“ meiſtens als Quelle von intenſiven Ablehnungen, oder gar von Haßgefühlen. Es gibt ſehr wenig Typen, die den eigenen Anblick lange ertragen. Und zumal in ausgeprägten Stämmen, Raſſen, Völkern oder Familien iſt wieder ein „Wille zum Gegen ich“ und eine zentrifugale Tendenz im Spiel. Sicher iſt auch, daß die bloße Konformität und Harmonie wohl die Sympathie im Sinne von „Freundſchaft“, nicht aber die Fülle der „erotiſch“ betonten Anziehungen und Abſtoßungen zwiſchen Menſch und Menſch erklären kann. Hierbei muß innerhalb des Miteinanderharmonierens zugleich eine beſtimmte Spannweite der „Typen“ und ein ſtarkes Moment der „Fremdartigkeit“, ja vielleicht von Feindſchaft oder gar von Haß vorhanden ſein.

3.

Wir gehen nun einen Schritt tiefer... Wenn man das kleine Kind fragt: „wie macht die Uhr?“ So antwortet das Kind niemals: die Uhr macht Ticktack, ſondern es antwortet (ſchon ehe es ihm vorgeſprochen wurde): „Tick tack“. Wenn wir in den alten Literaturen nachforſchen, welches wohl der älteſte Rhythmus, das älteſte Metrum ſei, deſſen ſich früheſte Dichter unſres Geſchlechts bedienten, dann haben wir nicht etwa mit dem Jambus (⏑–), ſondern alleweil mit dem Trochäus (–⏑) zu tun. Und es iſt ein ſchwerwiegendes Geſetz der muſikaliſchen Rhythmik, daß man nicht eine Tonfolge mit einem Abtakt beginnen kann ... Wenn irgend eine

neue Erfindung oder Entdeckung gemacht wird, oder wenn meinethalb nur ein Gipfel der Alpen „zum erſten Male“ beſtiegen wurde, dann gibt es regelmäßig einen „Prioritätsſtreit“. Jeder will der Erſte ſein. Ja, es entſteht in den Wiſſenſchaften der heftigſte Streit ſogar darum, wer irgend ein Wort „zuerſt gebraucht“ habe. Warum nur eigentlich? An und für ſich iſt es ja völlig gleichgültig, ob Newton oder ob Leibniz die Fluxionsmethode oder die Prinzipien der Integralrechnung „zuerſt“ fand. Beide ſind große Männer. Beider Gedankenarbeit iſt gleich unvergänglich. Und bei der Beſteigung eines Gletſchers vollends, wäre ſehr wohl möglich, daß die zweite oder dritte Beſteigung viel anſtrengender und verdienſtvoller war als die erſte. Gleichwohl aber mühen wir uns in allen Sphären ſorgfältig, zu konſtatieren, wer der Erſte war. Und nur dieſer Erſte erhält von der Geſchichte den ganzen Ruhm zuerteilt. Und dieſes geſchieht, obwohl wir wiſſen, daß alle hiſtoriſche Größe und aller offizielle Ruhm traditioneller Zufall iſt, daß keine wahrhaft große Leiſtung jemals von Einem zu wege gebracht wird und daß der große Einzelne nie etwas anderes iſt, als der Index einer beſtimmten Gruppe und Gruppenerwerbung. — Alles dieſes nun ſind Beiſpiele für die ſeeliſche Praxis der Erſtbetonung oder „Anfangstönung“...

4.

Nun noch einige vertrautere, alltäglichere Beiſpiele: Wenn wir aus einer Geſellſchaft kommen, ſo entwickelt ſich unter „wohlerzogenen“ Menſchen regelmäßig an der Türe ein erbauliches Schauſpiel. Keiner will zuerſt hinaustreten. Daß „die Damen vorangehen“ iſt ſelbſtverſtändlich. Aber auch unter ernſthaften Männern entſpinnt ſich bei jedem Durchſchreiten einer Türe regelmäßig das ſchrecklich zeitraubende Herumkomplimentieren. „Nein bitte *nach* Ihnen“. „O, bitte ſehr, ich bin hier zu Hauſe“. „Aber nein, ich bin doch der Jüngere“.

Auch hier wird also über das „Prioritätsrecht“ ängstlich gewacht. Genau wie bei Indianern, wo nur der Häuptling das Recht hat, alles „zuerst“ zu tun, als Erster trinkt und aus der Friedenspfeife raucht, (kurz, alle Funktionen des „Leithammels“ verrichtet). In vielen Sprachen haben die Ordnungszahlen zugleich den Sinn von Wertbezeichnungen; der „Primus“ ist nicht nur der Erste der Zeit, sondern auch dem Range nach. Eine Sitte der alten Juden gebietet, bei allem was das Jahr an „Erstlingen“ bringt, „ersten“ Früchten, Blumen, Gemüsen usw. ein bestimmtes Dankgebet zu sprechen. — In allen galanten Geschichten und in aller Memoirenliteratur (und mag sie so umfassend sein wie die endlosen Liebeshändel Casanovas) fällt der stärkste Akzent auf die „erste Liebe“ und auf die „letzte Liebe“. Goethes „erste“ und Goethes „letzte“ Liebe kennt jeder gute Primaner. Aber was alles an Liebe dazwischen liegt, das weiß er nicht. (Gott sei Dank!) Und nun bedenken wir ferner, wie alles „erste Mal“ und alles „letzte Mal“ in unserm Leben dasteht! Nichts, nichts, nichts kommt jenen ersten Erfahrungen der Kindheit gleich. Alles im Leben wirkt nur ein Mal. Nur ein Mal in seiner vollen Morgenfrische und Reinheit. Ein Mal der Anblick des beschneiten Hochgebirges. Ein Mal die Nacht mit ihren Sternen. Ein Mal große Musik. Ein Mal ein jedes Kunstwerk. Und keinerlei Beziehung zwischen Menschen, keine Freundschaft, keine Liebe, keine Beziehung zwischen Lehrer und Schüler gibt es, die sich dauernd erhalten könnte auf der Höhe jenes Zaubers, der jeder ersten Zeit des Sichkennens und Sichverstehens eignet. Die erste Tagesstunde ist die schönste, und dann — die letzte. Es liegt in der Natur der Gewohnheit, daß auch das Herrlichste zuletzt an Interessenenergie und Kraft des Wirkens verlieren muß. „Neue Besen kehren gut“ sagt das Volk, und der Seufzer Ludwigs des Vierzehnten „toujours perdrix“ gilt nicht nur im Gebiet grob sinnlicher Genüsse, sondern auch für feinste ästhetische Wahrnehmung.

5.

Und nun müssen wir noch einen Schritt tun. Den letzten. Wir alle haben von einem „psychophysischen Gesetze“ gehört, das Wilhelm Weber in Göttingen gefunden und später der große Fechner ausgebaut hat. Dieses Gesetz besagt (von allen Komplikationen, der sogen. „Streuung“, des „Ansatzimpulses usw. abgesehen) im gröbsten Sinne das Folgende:

Jedem Reize korrespondiert eine Empfindung. — Verstärke ich somit den Reiz wird dann wohl auch die Empfindung anwachsen? Zweifelsohne! Aber wird diese Verstärkung oder „Intensifizierung“ der Empfindung wohl auch analog sein der Quantitätserhöhung der Reizgröße? Zweifelsohne Nein! Es wird vielmehr darauf ankommen, in welchen Zusammenhang früherer Empfindungen die neue Empfindung eben eintritt. Zum Beispiel so: wenn zehn Kerzen auf die Netzhaut einen Lichtreiz üben, so muß ich, um einen eben merklichen Zuwachs an Helligkeit zu verspüren eine Kerze hinzufügen. Wenn aber hundert Kerzen auf die Netzhaut „wirken“, so wird nicht die Hinzufügung von einer zur Erzielung eines eben merklichen Helligkeitszuwachses genügen. Sondern nunmehr ist schon die Hinzufügung von zehn neuen Kerzen nötig. Und bei tausend von hundert, bei zehntausend von tausend. Wenn wir also z. B. die Sterne einteilen nach dem Grade ihrer Helligkeit, so entspricht keineswegs jedem Zuwachs an Helligkeitsempfindung auch ein objektives Hellersein, sondern es entsprechen lediglich gleiche Verhältnisse auf seiten der Reize analogen Verhältnissen auf seite des Empfindens. In einer Reihe eben merklicher Reizunterschiede stehen also je zwei Reizintensitäten gleicher Art in einem konstanten Verhältnis, d. h. es besteht ein „Gang“ zwischen Reiz und Empfinden des Reizes. Dieses Webersche Gesetz ist nun offenbar ein Gesetz des „Bemerkens“, d. h. der „Wahrnehmung“ oder „Apperzeption“. Jeder „Wahrnehmung“, jeder „Apperzeption“! Es ist das selbe Gesetz, das man auch als „die ab-

nehmende Quantität der Teile eines Ganzen" bezeichnet hat. Und damit meint man Folgendes: die Energie, die Eindrucksfähigkeit, die Bedeutung, mit der irgend eine Wahrnehmung auf unsre Aufmerksamkeit einzuwirken vermag, wird um so geringer, je größer das Ganze wird, als dessen Teilwahrnehmung die betreffende Wahrnehmung auf uns wirkt. Also zum Beispiel: wenn ich in einer Gesellschaft von Zivilisten einen Soldaten „wahrnehme", so ist die Bewußtseinsenergie, mit der sich diese „Apperzeption" vollzieht, d. h. die Aufmerksamkeit, die diese Wahrnehmung beansprucht, sehr bedeutend. Sie ist geringer wenn ich zehn, noch geringer wenn ich zwanzig Soldaten in der Zivilgesellschaft bemerke. — Eine seltene Münze oder Marke, ein Tier, ein Stern am Himmel, kurz jede Wahrnehmung reizt, interessiert, wirkt um so intensiver, je isolierter sie an uns herantritt, und reizt, wirkt, interessiert um so weniger, in einer je größeren Summe gleichartiger Elemente sie für die Aufmerksamkeit gleichsam ersäuft. Dieses Gesetz ist für die Ästhetik eines der wichtigsten. Es ist zugleich das psychologische Grundgesetz für das gesamte Gebiet der Werte und Wertungen. „Wertvoll" und „Wert" nennen wir Menschen allemal, was relativ einzig dasteht. Oder anders gesagt, jeder Wert verliert im selben Maße als er allgemein wird oder in einer Summe gleichartiger Werterlebnisse untertaucht ... Wie selig war ich doch als Kind mit einer Stange Staniol! Oder mit dem Silberpapier um eine Tafel Chokolade! Und wie schrecklich war die „Entwertung" dieses Werterlebnisses als ich wußte, daß man für einige Pfennige ganze Haufen dieses köstlichen Schatzes beim Buchbinder kaufen kann. So aber ergeht es nun jeder Art von Lebenserfahrung und Wahrnehmung. Je häufiger sie gemacht wird, um so stumpfer, mechanischer und lebloser wurde sie. Man könnte sagen, daß alle Dinge nur in ihrer Jugend lebendig sind. Da nun aber Wahrnehmen, Bemerken, Apperzipieren gar nichts anderes heißt als in

„Dingen“ leben, ſo werden mit der Länge des Lebens auch alle Lebensinhalte abflauen. Man lebt grade ſo lange, als man noch differenzierende Aufmerkſamkeit und wertendes Intereſſe an „Objekten“ beſitzt. Der Menſch ſtirbt, indem ihm in immer höherem Maße Vieles gleich-gültig, Vieles „Eines“ und zur „Einerleiheit“ werden muß. Das Ende vom Liede iſt das Salomoniſche: „Alles iſt eitel“. — Dieſe trivialen Erfahrungen ſind nun auch der Kern jenes berühmten loi de la fortune physique, das der Basler Mathematiker Bernouilli aufgeſtellt hat. Dieſer meinte, daß alle Glücksempfindungen nur Unterſchiedsempfindungen ſeien gegenüber einem vorhergehenden Zuſtande. Daher aber müſſe ſich für die Intenſität jedes Luſterlebniſſes (meinethalben der Luſt an einem Geldgewinn) eine arithmetiſche Formel finden laſſen, wofern man nur zwei Faktoren ſicher kenne. Erſtens: die Höhe der Luſt, die wir in bezug auf das gleiche Erlebnis bereits verſpürt haben. Zweitens die abſolute Größe der Luſt, mit der das neue Erlebnis in den Zuſammenhang der alten Erlebniſſe eintritt. (Es iſt ja völlig klar, daß der Millionär bei Gewinn von tauſend Talern weniger Luſt verſpürt als der Notleidende bei Gewinn von hundert verſpüren wird.) In der allerbanalſten Form ſprechen wir dies Geſetz täglich aus, wenn wir von abſtumpfender Macht der Gewohnheit, Abflauen des Intereſſes, ermüdender Länge uſw. reden . . .

6.

Nun aber wollen wir andrerſeits wohl feſthalten, daß alles „Abſinken des Intereſſes durch Gewohnheit“ eine oberſte Forderung der Lebenserhaltung iſt. Daß eine biologiſch zweckmäßige Fügung darin liegt, daß alles was wir „nun ſchon kennen“ uns „nicht mehr heiß macht“. Erſtens nämlich können wir nur auf dieſe Weiſe für neue Erfahrungen und Erlebniſſe weitere Energie frei machen. Zweitens würde, (ich meine das allen Ernſtes); unſer ſeeliſcher Unter-

gang gewiß sein, wenn alle Wahrnehmungen stets mit der gleichen Energie an unsre Aufmerksamkeit schlügen, wie das zu Beginn jeder noch nicht „geläufigen" Wahrnehmung faktisch geschieht. Denn die Ungewohntheit des Reizes ist stets eine Störung des Lebens. Gegen diese „Störung" „reagieren" wir. Wir reagieren, indem wir sie „auffassen", „wahrnehmen", „apperzipieren". Wahrnehmen aber heißt Einverleiben oder „Assimilieren". Indem wir wahrnehmen, machen wir das noch Ungewohnte unserm gewohnten Leben „geläufig". Diese Geläufigmachung des Störenden nennt man „Erkenntnis". Sie ist die denkende Verarbeitung, Bewußtmachung, begriffliche Unterwerfung des Hemmenden. Alles Denken verfolgt somit die Funktion, die Wirkung der „Reize", die ein gegebenes Leben „stören" könnten, zu „entwirken". Und diese „Entwirkung" des kausal „Wirkenden" geschieht eben dadurch, daß alles Wirkende bewußt gemacht, d. h. in den Zusammenhang gleicher Wahrnehmungen eingeordnet wird. Dieses Tatsachengebiet umschreibe ich mit der Formel: „Gesetz der Entwirkung" *).

7.

Gesetzt nun, die Wahrnehmung sei „entwirkt", der Reiz nicht mehr neu und das Bewußtgewordene durch zahllose Bewußtwerdungen „bereits geläufig" geworden, — dann reden wir von generellem Instinkt, Reflex, Trieb oder Impuls. Alles seelische Leben also geht darauf aus, das, was zunächst neu und somit Bewußtsein und Aufmerksamkeit Herausfordernd ist, schließlich zu etwas Unbewußtem zu machen, was keine Aufmerksamkeit mehr beansprucht. Es gibt keine Aktion und Reaktion, die nicht im selben Maße als sie wiederholt wird, zum Triebe und Impulse würde. Es liegt somit im ersten Erlebnis jeder Art schon die „Tendenz", gleiche Erlebnisse der selben Art nach sich zu ziehen. Dieses

*) Th. Lg. Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, S. 107—115.

Geſetz iſt ſehr wichtig. Es entſpricht einer Bequemlichkeitsneigung alles Seelenlebens. Wir erleben im Grunde immer das ſelbe! Das heißt: wir möchten immer das ſelbe erleben. „On revient toujours“. Es kann gar kein Erlebnis von uns eingegangen werden, ohne daß damit eine Präzedenz und eine erſchloſſene Möglichkeit für Erlebniſſe der ſelben Sorte geſchaffen iſt! Eben darum, weil wir ja das gleiche Erlebnis, je häufiger es vollzogen wird, mit immer geringerem Energieaufwande und mit wachſender Leichtigkeit und „Bereitwilligkeit“ vollziehn können ... Bevor wir nun aber die äſthetiſche Bedeutung dieſer Zuſammenhänge und ihre hohe Wichtigkeit für die Bühnenpſychologie klarſtellen, wollen wir noch einen kurzen Blick werfen auf die Bedeutung dieſer neuen Erkenntniſſe für Sitte und Ethik.

8.

Wir hören ſo oft ſagen: „ein Mal iſt kein Mal“. Nichts kann falſcher ſein. Ein Mal iſt in der Regel auch zwanzig Mal, iſt hundert Mal, iſt lebenslänglich. Kein Satz iſt für alle Erziehung und Selbſterziehung wahrer als das „principiis obsta“. Hüte dich heute! Hüte dich vor dem erſten Male! Hüte dich vor dem πρῶτον ψεῦδος! — Ja es liegt eine ſonderbare Tragik in der merkwürdigen Tatſache, daß ein Sünder oder Verbrecher gleichſam eine „Unſittlichkeitsprämie“ für jede Schandtat empfängt, wofern er ſie nur häufig genug vollzieht! Ich meine damit dieſes: Bei der erſten Übertretung einer moraliſchen Hemmung erleben wir unmittelbar einen ſeeliſchen Schmerz. Den Schmerz des Ungewohnten. Eben das, was wir „Reue“ oder „Gewiſſensbiß“ nennen und was (wie jedes Schmerzgefühl) anzeigt, daß irgend etwas Ungehöriges, Störendes, Fremdes im ſeeliſchen Organismus ſteckt, was herausgedrängt oder aſſimiliert werden muß, wenn das gegebene Ich fortleben ſoll. Aber genau ſo, wie man auch an körperliche Hemmung, an Gift, an Schlafloſigkeit,

an Ungesundheit „sich gewöhnen" kann, (so lange es eben geht) — so kann man auch an jedes moralische oder intellektuelle Gift sich gewöhnen. — Diese Erfahrung wird in einer Anekdote Boccaccios angedeutet. Da kommt eine Sünderin zum Beichtvater und beichtet, daß sie ihren Mann hintergehe. Der Beichtvater fragt, ob sie sich denn gar nicht schäme? Sie antwortet schluchzend: „Ja zuerst, aber man gewöhnt sich dran". Und der Beichtvater antwortet: „Mon enfant, dans l'amour n'est pas une victoire que la fuite". Dieses ist nun tatsächlich der eigentliche, naive Zustand alles unrechtmäßigen Lebens. Sobald einmal bestimmte Hemmungen beseitigt sind, ist eben das Verbrecherische, Ungesunde, Strafbare usw. auch natürlich geworden. So will es das Gesetz der Instinktivierung. Es gilt in gleicher Weise nach der Seite des „Guten" wie des „Schlechten". Je öfter eine schöne Handlung geübt wurde, um so verdienstloser, d. h. um so selbstverständlicher wird ihre Übung. Und umgekehrt: je öfter eine schädliche Handlung geschah, um so unmöglicher ist ihre Ablegung, um so sicherer wird sie zu Natur und Charakter. Beständig aber vollzieht sich eine Umschichtung der Naturen und Charaktere. Solche Charaktere, die als Niederschlag schädlicher Gewöhnungen auch die Disposition zu schädlichem Tun in sich verkörpern, werden unrettbar ausgemerzt. Darin aber liegt Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit. Denn „Widerstand" gibt es ja immer nur an „Anfängen". Alles Erziehen nnd Predigen ist dagegen machtlos gegenüber der Gewalt des schon Instinktivierten oder Angeborenen. Pöbel ist eben Pöbel ...

9.

So kamen wir denn zum fabula docet. Was besagt unser Prinzip der „Erstbetonung" oder „Initialtendenz" für die Bühnenkunst? — In allen Zeitkünsten, in Musik, im Tanz und im Drama wird, sobald die Ouvertüre beginnt oder der

Vorhang ſich teilt, eine beſtimmte Erwartung rege gemacht. Es vollzieht ſich ſomit eine beſtimmte „ſeeliſche Einſtellung“. Eben das beſprochene Prinzip aber fügt nun, daß mit jedem erſten Moment einer Erlebnisreihe ſchon eine „Tendenz“ in uns gegeben iſt, weitere dieſem erſten Momente analoge Erlebnisformen auch fernerhin zu erleben. Jede Erfüllung dieſer Erwartung wirkt wohltuend und angenehm; ihre Durchkreuzung dagegen ſtörend und unangemeſſen. Meine Theſe geht ſomit dahin: aller künſtleriſche Genuß beruht auf der Vorausſetzung, daß die einmal rege gemachte Erwartung im Verlauf fernerer Erlebnisreihen nicht enttäuſcht und hemmend durchbrochen werde. Dieſes pſycho-phyſiologiſche Geſetz halt ich für wichtig und folgeſchwer. Man ſtreitet um „Naturalismus“ oder „Symbolismus“. Man fragt, ob die kommende Bühne monumentale, idealiſtiſche Kunſt oder modernes Menſchentum bevorzugen werde. Man fragt, ob Proſa oder Vers „wertvoller“ ſeien. Man fragt, ob ein Bauernſtück ſo viel wert ſei als eine Staatsaktion; eine Tragödie ſo viel wert als eine Poſſe. Alle dieſe Fragen aber ſind —, das lehrt eben unſer Geſetz, — falſch geſtellte Fragen. Die künftige Kritik kann nur immanente Kritik ſein, die künftige Äſthetik immanente Äſthetik, die künftige Dramaturgie eine Feſtſtellung immanenter Geſetzmäßigkeiten verſchiedener Gattungen von Theater.

10.

„Il n'est point de serpent ni de monstre odieux, Qui par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux“.

Die äſthetiſchen Geſetze der Bühne fragen ſomit überhaupt nicht nach der ſpezifiſchen, ſtofflichen Sphäre. Nicht nach Inhalt, Metrum, Zeitkolorit eines Theaterſtücks. Nicht nach ſeinen zufälligen inhaltlichen Geſchehniſſen. Sondern äſthetiſcher Wert hängt davon ab, daß Werk und Leiſtung als Ganzes innerhalb ihrer Sphäre lückenlos ſind. Es iſt freilich ſicher, daß jene Ganzheit um ſo bewundernswerter iſt, je vielfältiger

und komplizierter ihre inhaltlichen Elemente sind. Aber ein Werk oder eine Leistung ist nicht schon darum ästhetisch wertvoll, weil „unsterbliche Gedanken und erhabene Gefühle" darin vorkommen. Auch eine Posse ist ästhetisch wertvoll, je mehr sie Posse und nichts als Posse ist. Warum aber ist das Lustspiel, das Schauspiel, die Operette, das Volksstück meist ein so wertloser Plunder? Weil sie Mischungen sind und keine Verbindungen; Gemengsel, aber keine Organismen. — Es gibt eben keine anderen Kunstgesetze als Gesetze der organisch gewordenen Form. Ästhetische Gesetze können nur „formaler" Natur sein. Die Künste aber haben mit nichts Anderem zu tun als mit Form und Formung. Denn der Reichtum des Lebens und die Fülle seiner Werte sind nicht an und für sich ästhetischer Natur. Sie können nur unter dem Aspekt bestimmter Formgesetze ergriffen werden und somit in das ästhetische Erlebnis eintreten. Diese Möglichkeit des Ästhetisch-Erlebtwerdens hat eben darum keinerlei inhaltliche Grenze. Sie erstreckt sich auf Alles: auf Schönes wie auf Häßliches, auf Richtiges wie auf Unrichtiges, auf Sittliches wie auf Unsittliches. Die „ästhetische Stellungnahme" ist außer- und vor-sozial (darum jedoch nicht unsozialer oder übersozialer Natur). Sie ist die kindlichste und ursprünglichste Stellung des Menschen zur Bewußtseinswelt. Sie unterscheidet sich von jeder anderen Stellungnahme und liegt dennoch jeder andern fundierend zu grunde. Unausbleiblich aber haftet an ihr die Vermittlung des Lebens durch die Form. Auch die speziellen Gesetze der Bühnenästhetik (die wir hier aufweisen) müssen zuguterletzt in allgemeine Formgesetze einmünden ...

11.

Wir gewöhnten uns nun, zumal im Gebiet der bildenden Künste an eine barbarische Verkennung des Materials, in dem sich die formende Seele verleiblichen muß. Wilhelm Ostwald, der große Chemiker hat z. B. die Geschmacklosigkeit,

juſt die farbige Kreide als „wertvollſtes Material der künftigen Malerei" gelten zu laſſen, weil die Ölfarbe ſich nicht lange genug erhalten kann. Und ein andrer Kunſttheoretiker verherrlicht das Holz. Ein dritter die Bronze. Ein vierter den Marmor. Und doch iſt für den „äſthetiſchen Wert" zunächſt gleichgültig, ob die Statue Bronze oder Marmor, ob das Bild Öl oder Aquarell iſt. — Es iſt zunächſt auch gleichgültig, ob ein Drama in männlichen oder weiblichen Reimen geſchrieben wurde und ob es im Altertum oder in der Jetztzeit, in Paris oder auf Island ſpielt. Indem ich nun aber dieſen oder jenen Stoff wähle, dieſes oder jenes Material für die Spiegelungen der Seele ergreife, liegt auch quand même in Zeit, Stoff und Material eine Fülle von Geſetzmäßigkeiten, die ich reſpektieren muß und die verbietet, Alles durch Alles auszudrücken. Es läßt ſich nicht etwa das Gleiche in Öl „und auch" in Aquarell ſagen. Ich bin, (das beſagt ja unſer „Prinzip der Anfangstönung)", zwar beim erſten Schritt frei, aber ſchon beim zweiten, Sklave des erſten Schrittes. Ich kann A ſagen, ich kann auch Alpha oder Aleph ſagen. Habe ich aber A geſagt, ſo muß ich B ſagen ... Wodurch alſo iſt die heutige Bühne disäſthetiſch? Weil niemand und nichts den Mut hat, er ſelbſt zu ſein. Nichts als er ſelbſt! Weil alles auf andere wartet. Weil alles nur Bauelement iſt, aber kein „Haus". Eine Palette köſtlicher Farben aber kein Bild. Moſaik, aber ohne Sinn! ... Oh, wir lieben Schauſpieler und Schauſpielerinnen, die bewußt, raffiniert und künſtlich ſind. Wir lieben auch alles Natürliche, Unmittelbare, Elementare. Wir lieben endlich auch das Abnorme, Komplizierte, Seltſame. Es iſt ſchön, ſchlicht, geſund und einfach zu ſein. Es iſt vielleicht noch ſchöner, äußerſt differenziert zu ſein. Ich kann über Poſſen lachen wie ein Kind und freudig meine Weisheit zum Teufel ſchicken. Ich kann aber auch tief ernſt ſein. Kann Naturkinder gut leiden

aber kann auch Kulturwerte genau würdigen. Nur Eines ist zu fordern: Seid Etwas! Seid's ganz! Habt „Stil!“ Glaubt aber nicht, daß hinter Schlagworten Wahrheit stünde. — „Natürlich“; „künstlich“; „klassisch“; „modern“! Hie „Realismus“, hie „Romantik“! Das ist alles Unsinn!! — Ist's Kunst, so ist alles Wahrheit, alles Schönheit. — Zum Teufel! es muß eine Dramatik kommen, in der die Toten durch die Lüfte reiten, die Sterne singen und Bäume und Steine reden dürfen. Und keiner findet was daran. Sondern jeder glaubt es. Und es muß eine Dramatik kommen, in der ein Zuhälter zum Tragödienhelden und die Straßendirne zur tragischen Liebhaberin wird. Und keiner redet von „häßlich“, sondern jeder glaubt es. — Nur dies ist Unkunst, wenn wir nicht im Traumreich erhalten werden. Wenn dies Traumreich „en passant“ ins rohe Leben fällt, als wollt es sagen: „paßt nur auf, was ich kann!“ — Es ist Unkunst, wenn der triviale Alltag aufgepappte Schönheitspflästerchen im Antlitz trägt und die „Natürlichkeit“ sich schminkt. — Ihr aber, verzapft nichts als stillose Gehäckfel und Gemengsel ... Hie ein bischen Natürlichkeit, dort ein bischen Pathetik; dann ein wenig Impressionismus, schließlich ein wenig „schöne Diktion“. — Seht euch die wenigen Bühnenkünstler an, die man „Künstler“ nennen darf, wodurch überragen sie die andern? Nicht durch Lungenkraft, nicht durch schöne Körper und Gestalten, nicht einmal durch starke Affekte, — sondern durch „Stil“. Dadurch, daß sie nicht beim Rollenstudium denken: wie werd ich in dieser Szene gefallen? welchen Trick bring ich hier an? welchen Applaus sichere ich mir dort? Sie studieren vielmehr zunächst das ganze Stück, wenn auch nicht in aller Einzelheit. Sodann erwecken sie ihre Rolle von Innen heraus, aber sie bauen und flicken nicht aus Einzelsetzen zusammen. Und was von jeder Gestalt gilt, das gilt auch für die Gesamtheit des Bühnenwerkes. Die Bühne ist ein Bild. Und Bild ist Leben für sich! Das

eben besagt Vorhang und Rahmen, daß die „reale“ Welt aufhöre und eine neue Welt mit ihr allein eigentümlichen Gesetzen beginne. Und alles Verstehn, alles Beurteilen von Kunstwerken hängt davon ab, daß wir völlig in jene andere Welt eintreten und jede Relation zur gewohnten Welt versinken lassen . . .

12.

Wir haben damit den Gesichtspunkt für alles Bühnenverständnis. Jeder Gesichtspunkt, der nicht aus den Bühnenvorgängen selber entnommen, sondern von außen in die Welt des Dramas hineingetragen wird, verbirgt eine Entgleisung der Schauspieler, des Publikums oder des Kritikers. So erweist sich jeder Kritiker als unfähig, der etwa einen „Heldenbegriff“ oder eine „Ethik“ mit ins Theater bringt oder auf Grund der alten aristotelischen oder lessingschen Dramaturgie aburteilen will. Das sind Flausen. Bevor wir die nicht bis auf den letzten Rest vergessen haben, sind wir zu reiner Kunstbetrachtung ungeeignet. Ferner gilt es, jeden Gesichtspunkt abzuweisen, der aus dem Bühnenvorgang eine Lehre, eine Moral oder Erbauung hervorholen möchte. Denn das kann nur auf Grund von Theorieen geschehen. Kunstgebilde aber beweisen nichts. — Die Kunst erobert sich alles Leben. Das kann sie nicht, so lange noch Überzeugungen, Wahrheiten, Pfaffenschaften an ein Kunstwerk herangebracht werden, statt daß man sich stille davorstellt und wartet, ob es uns rede. Denn alle Kunst ist selig in sich selbst. Und wir daher selig in ihr.

Fünftes Kapitel.

Von der Jugend.

„Der Lorbeer iſt es, der die Jugend tötet,
Wenn nur der Beifall Dir die Wangen rötet."
Muſſet.

Ich habe von Gefahren und Klippen der Schauſpielkunſt, von Möglichkeiten der „Selbſtauflöſung" und dem Konflikte zwiſchen Menſchentum und Künſtlerſchaft geſprochen. Aber ich habe dieſes nicht vorausgeſandt, um irgend jemanden zu entmutigen. Wir werden ſehen, daß jene Nachtſeiten der Schauſpielerpſychologie nicht unüberwindlich, nicht einmal unvermeidlich ſind. Vor allem aber werden wir ſehen, daß die Schauſpielkunſt eine lange Geſchichte hinter ſich und große Entwicklung *vor* ſich hat. Wir gehen einer neuen Bühnenkunſt entgegen, von der man vor fünfzig Jahren nichts ahnen konnte. Ja, die Schauſpielkunſt beginnt erſt eine beſondere „Kunſt" zu werden, in der höchſte Bewähr der Perſönlichkeit mit der Hingabe an geſtellte Aufgaben zuſammenfällt. — An allen Enden wird geſagt: der Schauſpieler ſolle bei einer neuen Rolle ſeinem „Gefühl und Inſtinkte" folgen. Alles Gegrübel, Reflektieren, bewußtes Sinnieren und Nachdenken ſei von Übel, und ſelbſt Kultur und Bildung könne auf der Bühne zum Verhängnis werden. Es ſei nicht einmal nötig, das ganze Stück zu „verſtehen", wenn man nur die Dynamik der Leidenſchaften und Tropen juſt ſeiner Rolle und die gebotene Poſe beſtimmter ſeeliſcher Zuſtändlichkeiten vollkommen zu beherrſchen wiſſe ... Ja! das iſt richtig! dieſes alles gilt

noch für heutige Bühnenkunst. Aber diese Bühnenkunst ist etwas Veraltendes, von dem die Anspruchsvollsten und Feinsten unter den ästhetisch Verstehenden sich mit Unwillen abwenden. Dieses Unverständnis für Einheit und dieser Mangel an innerer Wahrhaftigkeit braucht der Kunst Klara Zieglers nicht zum Schaden zu gereichen oder jener Adalbert Matkowskys — (um zwei der glänzendsten Geschmacksverderber deutscher Bühne zu nennen). Sie haben die klassisch lapidare Attitude. Sie haben das dröhnende rollende Pathos, die genialische Improvisation, den dynamischen Wurf und Schmiß, — das wird ihnen die Zukunft lassen. Aber so wenig die große Zeit der Holländer sich etwa nach den Gewohnheiten des Italismus zurücksehnte, so wenig der malerische Impressionismus die Wiederholung der Zeiten eines Kaulbach oder Piloty wünschen mag, so wenig wird, wer nur ein Mal den Sinn und das Wesen modernerer Aufgaben erfaßt hat, sich Das zurückwünschen, was an einer Rachel oder an einem Devrient groß gewesen ist. Wir haben nach Hebbel und Ibsen, nach den Lebens- und Gesellschaftsdramen der Franzosen, nach der Bühnenlyrik Maeterlinks, vor allem nach Anfängen des Musikdramas, neue Aufgaben vor uns. Wir haben andere Nerven als G. E. Lessing oder Laube. Wir haben andere Augen im Kopfe. Wir haben ein anderes Recht und eine andere Sittlichkeit. Und wir sind jung.

2.

Wir sind jung. Wir sind jung. Hurrah, daß wir jung sind. Und so kräftig Hurrah, daß alle Zöpfe und Perrücken wackeln. Hätt ich einem Sohne, der „Künstler" werden will, meinen Rat zu geben, so würde ich nichts sagen als dieses: Höre nie auf den Rat irgendjemandes. Und höre auch nicht auf mich! Lieber sei im Irrtum, lieber setz dich ins Unrecht, gehe Umwege, gehe fehl, gehe zugrunde. Sieh Kind, ich kann dir nicht sagen wie du dein Gesetz

findeſt. Und niemand kann es. Gehe dich ſelber ſuchen und wiſſe: von niemande als von dir ſelbſt kannſt du etwas im Leben erwarten oder fordern. Laſſe dir nie deine Jugend zur Laſt werden. Ihre Fehler ſind Fehler, die — leider! — täglich beſſer werden. Wenn du aber ein „Fertiger“ ſein wirſt, dann wirſt du entdecken, daß niemand Recht hat als eben Jugend. — Altes Volk iſt klug, altes Volk iſt feig. Für die brauchſt du nicht zu leben. Sie wiſſen ja alles viel beſſer. Sie haben Routine, Sicherheit, unkeuſche Hinterabſichten. Nur im jungen Menſchen iſt Glaube und Vertrauen auf ein Ideales, weil er Glaube und Vertrauen zu ſich ſelbſt hat. Ich weiß, ihr jungen Schauſpieler ſeid etwas größenwahnſinnig und rappelig. Ihr lauft herum und haltet euch für kleine Herrgötter und Herrgöttinnen. Aber das liebe ich ſo an euch. Denn wenn ihr das euer ganzes Leben feſthalten könntet, ſo wäre es wirklich groß. Aber ohne Sorge: alles was euch begegnet (aber auch alles), wird nur ein Ziel haben: euch in dieſem Selbſtgefühl früh irre zu machen, euch in eurem Übermut frühe zu brechen. Dieſes Überſprudeln, dieſe goldne Unverfrorenheit iſt den Leuten allen ein Ärgernis ... Zunächſt der „Kritik“. Seid ganz ſicher, daß ſie euch niemals etwas lehrt. Alle Kritik iſt ſubjektiv und relativ. Es giebt keine objektive Kritik, kann keine geben. Sie kann nur zeigen, was der Kritiker für ein Menſch iſt. Der eine wird euch täglich das Gegenteil vom andern ſagen. Und im Grunde denkt jeder dabei an ſeine „Kompetenz“, an die er glauben will und mehr noch glauben machen will. Und dann die „Kollegen“! Jeder iſt der begabtere und talentirtere. Jeder haßt insgeheim alle andern. Jeder iſt bereit, in jedem Augenblick, an jedem andern zum Verräter zu werden. Wenn ihr euch aber „liebt“, dann haßt ihr euch ja erſt recht. Und endlich das „Publikum“. Seht euch die Beſten an, die des Abends vor euch ſitzen. Der Eine iſt der „Schaffende“ (er ſchreibt Dramen oder Gedichte).

Infolgedeſſen iſt die ganze übrige Welt nicht „ſchaffend“. Ihr ſeid „bloß“ reproduktiv und (wie alle Menſchen) tief unter ihm. Der Zweite iſt ein „wiſſenſchaftlicher Menſch“. Kinder, habt ihr ſchon den „wiſſenſchaftlichen Menſchen“ in Reinkultur geſehen? Eine Prachtblüte am Menſchheitsbaum. Alles übrige iſt unwiſſenſchaftlich, bönhaſig, dilettantiſch. Der Dritte iſt ein „methodiſcher Kopf“. Alle anderen Köpfe alſo ſind unmethodiſch, eigentlich nicht ernſt zu nehmen, ſozuſagen nur tolerirbar. Der Vierte iſt der „Kulturmenſch“. Kinder, dies iſt der ſchlimmſte. Er hat „Nietzſche“ geleſen und den neueſten Roman. Alles andere iſt „nicht mehr auf der Höhe“, unfair, plebejiſch. Und der Fünfte iſt „Praktiker“. Eine ſehr verbreitete Gattung. Ihre Lieblingsworte: „Erfahrung“, „Leben“, „des Lebens goldner Baum“ oder negativ gewendet: „bloße Abſtraktion“, „blaſſe Theorie“, „Scholaſtik“. Der Sechſte iſt „religiös“, der Siebente „ſozial“, der Achte „naturwiſſenſchaftlich“ — und, was weiß ich? Jeder hat etwas, womit er die Mitwelt totſchlägt, womit er die Jugend totſchlägt und unſern herrlichen Mut des Irrtums. Ach, und das beſorgt ja doch ſchon — (leider!) — unſer alterndes Gewiſſen.

3.

Doch ein Surrogat tauſchen wir ein. Etwas, was tröſtet und dies unſinnige Leben immer neu erträglich macht. Eine höhere Jugend, die auf dem Grabe unſrer beſten und reinſten Stunden blüht: die „Kunſt“. Gerade aber weil ſie neue Jugend iſt, iſt das körperliche Jung- und Starkſein in ihr kein Wert mehr. Es klingt paradox und umſchließt eine bittere Wahrheit: das bedeutendſte Symptom einer neuen Schätzung der Bühnenkunſt als Kunſt, iſt die veränderte Stellung, die der alte Schauſpieler auf der modernen Bühne einnimmt. — Man macht ſich kaum eine rechte Vorſtellung von den Schwankungen der geſellſchaftlichen Wertung des Schauſpielerſtandes im Laufe der Jahrhunderte. Ich entſinne

mich einer Ciceroſtelle, in der als etwas beſonderes gerühmt wird, daß ernſte Männer ihre Freundſchaft einem — Schauſpieler ſchenken. Das Mittelalter verachtete das „fahrende Volk“ und auf der Bühne Shakeſpeares war der Schauſpieler (Schauſpielerinnen kamen damals zuerſt auf) — doch nur ein höherer Bajazzo. Mag dann auch die Neuzeit einen unſinnigen Kultus des Theaters, eine faſt groteske Veneration einzelner großer „Mimen“ erlebt haben, — dieſes alles war keineswegs eine wahre Schätzung der Theaterkunſt, als Kunſt. Es ſpielten zu viel unlautere Motive hinein; und das iſt am meiſten der Fall in den ſüdlichen Ländern, wo doch das eigentliche Theaterweſen zu Hauſe iſt. Gleichwohl hat die moderne Zeit einen unvergleichlich höherer Kunſtſinn entwickelt. Es gab eine Zeit (wir wiſſen kaum noch davon) wo der alte Schauſpieler und mehr noch die alte Schauſpielerin verlorene Exiſtenzen waren. Konnte zumal die gealterte „Naive“ nicht in das „andere Rollenfach“ hinüber (und das iſt in vielen Fällen nicht möglich), ſo war ſie ſchlechterdings lächerlich. Und ſo plagte ſchon die junge Schauſpielerin (wenn ſie bei der Bühne bleiben wollte), die geheime Angſt vor dem Altern und der Wunſch, ſich im Bühnenalmanach immer um ein paar Jahre jünger gemacht zu ſehen. Und in der Tat! Dieſes iſt die drückendſte Erfahrung, die der Kunſtfreund immer wieder machen wird, daß Jugend und Schönheit als ſolche eine Geltung haben, gegen die auch reiffſte und raffinierteſte Alterskunſt nicht aufkommen kann. Darin liegt ein Recht und ein Unrecht. Man ſtelle ein zwanzigjähriges, geradgewachſenes hübſches Mädchen wie ſie ſteht und geht auf die Bühne. Sie hat nichts zu tun als gut auszuſehen, luſtig und hell zu lachen, neckiſch zu dalbern und ins Publikum Tiraden zu ſchmettern — ſie kann ihrer Wirkung völlig ſicher ſein; aber wie fern liegt das alles von „Kunſt“. Jugend und Schönheit haben gewißlich ihr Recht. Jugend und Schönheit ſind hohe Lebenswerte. Jugend

und Schönheit können auch „ästhetische“ Werte sein. Aber sie sind darum ganz und gar nicht ästhetischer Wert schlechthin ... In modernen Kunstschriften wird unerträglich viel über Zusammenhänge des Ästhetischen mit der Sexualität und sinnlicher Leidenschaft gefabelt. Nichts kann verkehrter sein als diese Doktrin, die künstlerische Freude auf erotisches „Begehren“ zurückführt. An allen solchen Betrachtungen ist nichts wahr, als daß die Kultur seelische „Assoziationen“ zwischen Begehrungen und Schönheitserlebnissen gestiftet hat. Ein kultivierter Mensch kann nichts „begehren“, was nicht eben in sich „schön“ ist. Alles „Schöne“ kann somit Sehnsucht und Liebe entzünden. Damit aber ist nicht gesagt, daß das Schöne in seiner Eigennatur von vornherein von Begierde abhängig sei. Wir werden vielmehr umgekehrt nur in jenen Feiertagsmomenten, wo wir frei von Zweck und Begierde sind, aufs innigste gewahr, daß die Voraussetzung ästhetischen Verständnisses ein Verlöschen unsres empirischen Zweckbewußtseins und ein „uninteressiertes Einleben“ ist. Wir fragen dabei nicht mehr, ob der Gegenstand, in dem wir leben, uns nützt oder schadet; ja nicht einmal, ob er real, oder etwa nur in einer Fata Morgana gegeben ist. Das ästhetische Erlebnis kennt keinerlei „Beziehungen ...“ Ich gedenke eines Jugendstreiches, den ich nicht verteidigen aber auch nicht bereuen will Wir hatten, ein Kreis ganz unreifer Menschen, junger „Dichter“, Künstlerinnen, Bohémiens eine Sommernacht verschwärmt. Wir mochten nicht schlafen gehn, sondern wünschten irgend etwas Unerhörtes zu tun. Wir fuhren hinaus in Isartal. Dort zündeten wir nach Sonnenaufgang auf einer Waldwiese Feuer an. Wir entkleideten uns, faßten uns bei den Händen und tanzten nackt um die Flammen. Ich weiß gewiß, daß wir Menschen waren, von denen keiner unlauterer Gedanken fähig war. Wir freuten uns wie die Kinder an einander. Dies aber ist wahrhaft sthäetische Freude, und diese Freude stelle man nun

neben das „Vergnügen am Nackten", das den Schaupöbel einseitig beherrscht. Seine Freude am Halbbekleideten, lüstern Verheißenden, Anlockenden und Anreizenden ist der ästhetischen Freude so fern wie möglich. Gegen diese Abart sinnlichen „Amüsements" wendet sich mit gutem Rechte das Ethos eines gesunden Volksgeistes, denn es kann kein ästhetisches Genießen geben, so lange der Mensch in subjektiven Relationen schlechterdings festsitzt. Freilich ist unsre ganze Erziehung, und unser großstädtisches Leben eine ewige Anreizung zu Lüsternheit. So kann die Tragik vieler Menschen werden, daß sie zur ästhetischen Freude an nackter Schönheit nicht gelangen können. Freilich kann nun auch wieder innerhalb einer rein ästhetischen Betrachtungsart das Verweilen in einem frischen, gesunden, jungen Menschenkörper ein ausgezeichneter Wert sein, gegenüber der Einfühlung in den alten, müden, verbrauchten Leib. „Ästhetisch" aber ist Beides, „Schönes" wie „Unschönes". Und Beides hat nichts zu schaffen mit Wollen oder Widerwillen des sinnlichen Menschen. Es giebt nirgendwo Reinheit und Keuschheit, wenn nicht in ästhetischer Lebensfreude ...

4.

Ich wiederholte soeben die oft gehörte Banalität, daß ästhetische Freude „zwecklos" sei. Damit will ich jedoch nicht sagen, daß das ästhetisch-wertvolle Objekt zwecklos und zweckfrei erscheine. Das was wir zwecklos betrachten ist gleichwohl in seiner Eigenart zweckvoll-determinirt. Wäre die Sachlage nicht so, so müßte ja alles naive Anschaun an und für sich „ästhetisches" Betrachten sein. Alles, was irgendwie auf die Schaubühne gestellt wird, müßte ohne weiteres auch ästhetisch wertvoll sein. Dies ist aber erfahrungsgemäß nicht der Fall. Es ist vielmehr allen ästhetischen Gegenständen eigen, daß sie „sinnvoll" erscheinen. Ja, man kann behaupten,

daß eben das den Unterschied der Kunstwelt gegen die Lebenswelt ausmacht, daß in der Kunst alles selbstverständlich, im Leben alles zweifelhaft, in der Kunst alles begründet, im Leben aber alles zufällig erscheint. Die Wahrheit dieser Beobachtung spüren wir am tiefsten angesichts solcher Kunstwerke, die just die absichtslose konkrete Buntheit, das Zweifelhafte und unsäglich Mannigfache des erfahrbaren Lebens vor uns erschließen. Dies ist eben nur dadurch möglich, daß die Kunst das Leben in einen „festen Rahmen" zwingt. — Ich kenne drei epische Werke, deren großer Reiz grade durch diese Unausschöpflichkeit und Zufälligkeit aller Lebensdinge getragen wird. Es ist Tolstois Anna Karenina, ein Spiegel der Irrationalität und unausdeutbaren Dissolutheit der slavischen Seele. Es ist Flauberts éducation sentimentale, ein Werk, in dem die ganze Nebelwelt unsrer europäischen Jugend, die ganze Gefährlichkeit, Verspieltheit, Wahnsinnigkeit unsrer großstädtischen Entwicklung zu vollkommener Geschlossenheit geronnen ist. Es ist endlich Goethes „Wilhelm Meister" als das Gemälde unreflektirter, rein acceptirender, beinahe „vegetativer" Lebenshaltung. — Es ist nun aber kein Zufall, daß Goethes Abbild des Unausschöpflichen und Unberechenbaren just die Welt des Theaters und die Tiefen der Theaterseele spiegelt. An den Schicksalen einer wandernden Schaubühne, an den Gestalten des ewig beweglichen Bühnenvölkchens erschließt sich bei Goethe der sinntiefste Einblick in die Unsagbarkeit und Unausdrückbarkeit dieser rätselhaften Wandelwelt . . .

5.

Vor zwei Jahren sah ich Sarah Bernhard. Sie spielte, die mindestens siebenzigjährige Frau, eine „Hosenrolle". Den sechzehnjährigen kleinen König von Rom in Rostands Versdrama. Der erste Eindruck war schlechtweg der von etwas ästhetisch Widerwärtigem. Dieses breite prononzierte Becken der Greisin, diese kurzen rundlichen Schenkel in dem samtenen

Knabenhabit, dieſes alte Geſicht unter einem Berg von Puder und Schminke, dieſe Runzeln unter der aufgeklebten blonden Lockenperrücke. Das war abſcheulich. Und dann begann ſie zu ſprechen. O, wie ſprach ſie Verſe. Wie ſprach ſie ihr Franzöſiſch. Und welch ungeheure Beherrſchung aller Regiſter, welche Sparſamkeit der Kräfte; wie akzentuirte und nuanzierte ſich alles. Dies war Kunſt. Und ihr Geheimnis: raſtloſer Fleiß, Berechnung und Training während eines langen Lebens. Ich ſah ſie ſpäter einen Moment außerhalb der Bühne. Eine müde alte Frau, erſchreckend zerſtört. Unter Schminken und Spitzen eine krampfig zerquälte Jugendlichkeit, eine ſüßliche Conzilianz, hinter der zermarterte Nerven litten, unter dem Zwange, liebenswürdig ſein zu wollen. Ich ſehnte mich hinweg. Ich trat in die Nacht. Draußen brannten die Sterne. Und ich dachte, daß es noch ein Anderes gibt als Jugend und Schönheit, daß vielleicht ein jedes Fünkchen ſittlichen Geiſtes, jeder Schweißtropfen treuer Werkarbeit mehr bedeutet, als alles, was die Welt an Lebensfüllen und leuchtendem Glanze aufweiſen mag . . .

Sechstes Kapitel.

„Der Künſtler iſt zwar der Sohn ſeiner Zeit, aber ſchlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günſtling iſt . . . Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenſeits aller Zeiten, von der abſoluten, unwandelbaren Einheit ſeines Weſens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther ſeiner dämoniſchen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangeſteckt von der Verderbnis der Geſchlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln ſich wälzen. Er blicke aufwärts nach ſeiner Würde und dem Geſetze, nicht niederwärts nach dem Glück nnd nach dem Bedürfnis. Gleich frei von der eitlen Geſchäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblick gern ihre Spur drücken möchte, und von dem ungeduldigen Schwärmergeiſt, der auf die dürftige Geburt der Zeit den Maßſtab des Unbedingten anwendet, überlaſſe er dem Verſtande, der hier heimiſch iſt, die Sphäre des Wirklichen; er aber ſtrebe aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieſes präge er aus in Täuſchung nnd Wahrheit, präge es in die Spiele ſeiner Einbildungskraft und in den Ernſt ſeiner Taten, präge es aus in allen ſinnlichen und geiſtigen Formen und werfe es ſchweigend in die unendliche Zeit . . .“ Schiller.

Von der Zukunftsbühne.

Wir haben uns in fünf Kapiteln mit fundamentalen Geſetzen der Bühnenpſychologie beſchäftigt, Geſetzen, die für Bühnenleiter, Regiſſeure und praktiſche Schauſpieler gleich bedeutſam ſind, ohne daß man ſie doch bisher zum Gegenſtand bewußter Betrachtung gemacht hätte.

Wir haben dabei betont, daß die Teaterkunst mehr als irgend eine andere, künftigen Veränderungen entgegengeht. Denn die Beharrlichkeit des toten Materials, der ungeheure Beziehungsreichtum der Bühne, ihre Abhängigkeit von dem Stande der allgemeinen Kultur und Litteratur, sowie ihr Zusammenhang mit Musik, Gesangkunst, bildenden Künsten und der gesamten maschinellen Technik, das alles macht leicht verständlich, daß im Bühnenwesen Tradition und Gewohnheit mehr Gewalt haben, als auf jedem andern Kunstgebiet. — Man staune nicht, wenn ich in dieser Richtung auf die Kochkunst verweise, in der ebenfalls die generationenlange Anpassung und Gewöhnung bestimmte Geschmacksvorurteile gebildet hat, deren Durchbrechung im Sinne neuer physiologischer oder hygienischer Forderungen vielleicht nur in Jahrhunderten von statten geht. Denn überall dort, wo ein Werk dem Gesetz der Zeit hervorragend untersteht, werden die Regeln des Schaffens eine Weihe besonderer Unverbrüchlichkeit erhalten. Während Alles, was generationenlang dauern wird, just die Spur des flüchtigen Momentes, einer bestimmten Zeitspanne und einer bestimmten Individualität an sich trägt, scheint umgekehrt das, was bestimmt ist im Moment absorbirt zu werden, festerer Regeln und Übereinkünfte zu benötigen. Man denke nur, wie viel Arbeit und Liebe, wie viel Menschenkraft und Lebenszeit sich etwa in einem Diner verkörpert, das von undankbaren Gästen in wenigen Minuten aufgezehrt wird, ohne daß sich irgend einer der Fülle von Sorgfalt und Können, von Kräften und Traditionen bewußt wird, die zu diesem ungeheuerlichen Verwandlungsprozesse lebender Substanzen nötig sind. Gerade darum aber arbeitet hier die Gattung und nicht das einmalige Individuum; der Instinkt und nicht das Bewußtsein. Und etwas dem Verwandtes erleben wir auch in der Bühnenkunst. Alles was sie schaffen kann, ist bestimmt, im Momente genossen

und ſpurlos vergeſſen zu werden und dieſe Hinfälligkeit jeder einzelnen Leiſtung und jedes einzelnen Schöpfers klammert ſich nun gefliſſentlich an Regeln, die die Bühnengeſchichte geheiligt und ein mechaniſch arbeitender Inſtinkt gebilligt hat. Hier alſo mit „Reformen“ zu kommen iſt ungemein ſchwer! Sie werden auch niemals von der breiten Maſſe der Menſchen ausgehn, die an Tradition und Inſtinkt das natürliche Rückgrat haben! Sie können nur kommen von einem kleinen Kreiſe bewußter und äſthetiſch bedürftiger Menſchen, die den Zwieſpalt und die Unnatur der gegenwärtigen Bühnen empfinden und allabendlich darunter leiden, daß die Spielweiſe der Schauſpieler, die Natur der Dekorationen und Couliſſen, die Künſte des Sprechens und Geſtikulirens, der Kleidung, Maske und Schminke in Widerſpruch ſtehn zu den Lebensinhalten, die uns die moderne Bühne vermitteln will und daß ſie zwar traditionell gerechtfertigt, nicht aber aus dieſen darzuſtellenden Inhalten erwachſen ſind. Aber wir treten nun, indem wir auf aktuelle Fragen der Bühnenreform eingehn auf neue Gebiete, für die wir nicht das Recht eigenwüchſiger Gedankenarbeit in Anſpruch nehmen. Während die pſychologiſchen und dramaturgiſch-äſthetiſchen Geſetze der Bühne noch kaum beachtet ſind, beſitzen wir über Fragen der Regie und Bühnentechnik ſehr viele gute und gediegene Schriften. Wir wollen aber auch dieſe in allen folgenden Betrachtungen zu vergeſſen ſtreben. Wir wollen nur einige flüchtige Eindrücke und perſönliche Ideen feſthalten. Sie berühren ſich mit Abſichten, die Richard Wagner (als Idee des Geſamtkunſtwerkes) in den Streit unſrer Tage geworfen hat und die nun die erſten intimen Reformverſuche der Berliner, Londoner, Pariſer und Petersburger Bühnen zum Leben zu wecken verſuchen ...

1.

Die Inscenirung eines für die Bühne bestimmten Werkes war bis in die Neuzeit hinein sozusagen eine „Sache für sich". Sie war, wie auch Laube es nannte, nur „das notwendige Übel". Die Hauptsache war der litterarische Charakter des Werkes, der allgemein menschliche und kulturelle vielleicht auch moralische oder spekulative Gehalt dessen, was durch die Bühne zum Leben gebracht werden sollte. Dieser rein dekorative oder besser gesagt illustrative Charakter der Inscenirung kam der Litteratur zu gute, aber er verdarb andrerseits das Wesen des Schauspielers und der Schauspielkunst. Der Schauspieler des Altertums war eine „Maske", eine „Person", oder (wörtlich übersetzt) ein Schallrohr (persona), durch das hindurch der Dichter seine Fabel verkündet*). Diesem Verhältnis der Abhängigkeit verdanken wir die herrliche Litteratur der griechischen, französischen, englischen und deutschen Klassik. Das klassische Drama stand mit einem Fuß in der episch-referierenden Kunst und nur schüchtern tritt es zu Musik und lyrischer Gefühlskunst herüber. Es findet seinen Vorzug in der sogen. schönen Diktion, in Sentenzen und aufgeklebten berühmten „Stellen", in manchem Ausdruck praktischer Lebensweisheit, der an sich betrachtet vielleicht unsterblich und doch nicht für den Inhalt des Dramas wesensnotwendig ist. Die Bühne des Äschylos und Sophokles stand ebenso in notwendiger Beziehung zu dem litterarischen Werke dieser Großen, wie die Bühne Shakespeares uns die Shakespearesche Sprache mit der Eigenart ihrer Tropen und anspruchsvoll schwierigen Witzesspiele verständlich macht. Eben darum aber weil bei den Klassikern der litterarische Charakter ein Wert für sich ist, kann man den Sophokles oder Shakespeare schließlich auch in einer Scheune aufführen,

*) J. Grimm. Kl. Schriften 3, 370. M. Heyne, Deutsches Wörterbuch, Bd. II, 1117.

in der keinerlei Augenpracht, keinerlei Sinnen- und Gefühlserregung in die nur dem sachlich-spirituellen Gehalt zugewendete Aufmerksamkeit störend einbricht. Bei Maeterlinck, oder Ibsen dagegen muß man entweder lesen und gar kein Spiel versuchen, oder man wird gezwungen sein, das Werk auf eine neue Art zu „insceniren" .

2.

Dazu kommt nun in der Entwicklung des Teaterwesens ein weiteres Moment, dem ich von allen die höchste Bedeutung zu messe. Ich will es die Entwicklung zur „Bildmäßigkeit der Bühnenscene" nennen. Das Prinzip, die Bühne als Fortsetzung des Zuschauerraums zu betrachten, (zu dem man aus ganz andern Notwendigkeiten heute zurückkehrt) war ursprünglich nur Ausfluß scenischer Primitivität. Die Zuschauer spielten mit; oder sie verkehrten und sprachen zwischen Aufzügen mit den Spielenden. Das Teater war demnach (wie noch heute das indische, chinesische oder persische Teater) ohne Dekoration; oder es wurde im Mittelalter in der Kirche Teater gespielt und auf dem Marktplatz. Hierbei aber ging das Interesse der Zuschauer nicht auf das Bildhafte und Ästhetische. Es war ein rein inhaltliches Interesse. Dramatisirte Begebenheiten wurden vor Augen gestellt, gewürzt mit schönen Gedanken und den Zierraten des Witzes, unter Umständen unterbrochen durch referirende Zwischenberichte eines Geschichtenerzählers oder Rhapsoden. So glitt das Teaterspiel in die gegebene Wirklichkeit über. Das Volk wollte Rausch und Narkose, denn in ihnen wird das eigne Lebensgefühl gesteigert im selben Grade als wir uns versetzen in fremde, möglichst bängliche und bunte Abenteuer. Wenn bei den großen Mysterienspielen der Marktplatz unsrer mittelalterlichen Städte als Bühne figurirte, dann wurden die Häuser mitsamt ihren Einwohnern ins Spiel hineinbezogen. Aus den umliegenden Toren und Gassen traten die maskirten Personen der Legende

und in Fenstern und Erkern saßen die Bürger von Nürnberg oder Augsburg und fühlten sich als Volk von Jerusalem, das die Passionsgeschichte des Heilands mit Furcht und Mitleid begleitete. Später wurde das Spiel in Höfe oder auf geeignete Felsen und Hügel verlegt. Dabei begab sich die gewichtige Teilung in Ober- und Unterbühne, oder es wurden große Reihen von Vorgängen synchronistisch wie lebende Bilder neben einander gestellt. Das Aufkommen der bildmäßigen Dekoration aber ist erst vierhundert Jahr alt. Und es bedurfte eines weitern Jahrhunderts, bevor die Dekoration in die Dramenhandlung hineingenommen wurde und ihres illustrativen Charakters verlustig ging. Die Entwicklung perspektivischer Dekoration im Zeitalter Bramantes ist aufs innigste mit der Geschichte der italienischen und deutschen Oper verknüpft. Bis endlich aus der Oper das Musikdrama, aus dem Wortdrama das Wortton drama hervorging und die modernen Forderungen weiterer Umbildung der Szene lebendig wurden ...

3.

Nun aber beginnen zwei sich einander ausschließende Interessen rege zu werden. Auf der einen Seite das Gebot größtmöglicher Wirklichkeitstreue. Auf der andern die Forderung künstlerischen Stils. Und Schlagworte wie Naturalismus und Idealismus, Verismus und Romantizismus und viele ähnliche schwirren auch im Gebiet der Bühnenästhetik uns heut um die Ohren. Während die tüchtigsten Teaterkenner sich unabläßlich bemühn mit der größten Treue an Kunstwahrheit des Kostums, an historischer Richtigkeit des Requisits, an der ästhetischen Vervollkommnung des Bühnenbildes zu arbeiten, verstummt doch nicht die undankbare Klage, daß die moderne Bühne im Kult der Sinne den Sinn untergehn lasse, daß die selbstschaffende Fantasie in einem Übermaß optischer Reize und sensueller Genüsse Schaden erleide, daß der Jubel den etwa eine

Faustaufführung mit Musikbegleitung zu erregen pflege, auf Nerventaumel und Sinnenrausch hinauskomme, während niemand sich in die objektive Gedankenwelt der Dichtung andächtig versenke. Und wie die allgemeine Phrase mit Vorliebe die moderne Technik für die fortschreitende Entgötterung unsers Lebens und die Seelenlosigkeit und Äußerlichkeit unsres Tuns verantwortlich macht, so ermangelt sie nicht gegen die ungeheuer komplicirte und kostspielige maschinelle Regie des heutigen Teaters ihr Veto zu sprechen. Wir haben Blitz-, Donner- und Regenapparate, wir können das wogende Meer und die ziehenden Wolken, wir können Schnee und sinkendes Laub des Herbstes auf die Szene bringen. Wir haben die Drehbühne und Beleuchtungsapparate, die man vor wenig Jahren nicht ahnte. Aber je geistvoller die Maschinerie wird, um so maschinenmäßiger wird der Geist. Und als Heilmittel dagegen wird nun die Rückkehr zu Einfachheit gepredigt. Ja es tauchen Stimmen auf, die in der Primitivität der englischen Bühne im Zeitalter Shakespeares eine Erlösung von sinnlicher Veräußerlichung des großen Dramas sehn. Teatergegner (wie Tolstoi) halten für genügend, daß Tafeln mit deutlich lesbaren Aufschriften, wie „Wald", „Haide", „Kaiserpalast", dem Zuschauer andeuten, wo er die Handlung vor sich gehend zu betrachten habe. Und in der raffinirtesten Beschränkung des Utensils sieht man heute den Weg zur Blüte eines „litterarischen" Dramas, das nicht an Sinnenerregung, sondern an die schaffende Imagination und das seelisch-geistige Verständnis des Hörers sich wendet. Ich entsinne mich eines Versuchs zur Wiederbelebung der Shakespearebühne, der vor einem Jahrzehnt unter der Leitung des Freiherrn Ernst v. Wolzogen in München angestellt wurde. Es wurde Shakespeares viel umstrittene tragisch-burleske Tragödie „Troilus und Cressida" aufgeführt. Die Bühne (des Teaters am Gärtnerplatz) war verdoppelt, d. h. man sah vom Zuschauerraum in

einen zweiten imaginirten Zuschauerraum, in dem das Publikum Ben Jonsons in den Trachten jener Tage zu sehen war; Volk und Bettler, wie die Gründlinge des Parterres und der Hof der Königin. Diese alten Engländer betrachteten ein Schauspiel, das auf einer (zweiten) Bühne mit Hintergrunde vor sich ging. Albert Heine spielte dort den tanzenden Thersites, den Narren und Prügelknaben des Stücks mit köstlichem Witz und ein junger Anfänger Kurt Stieler begann mit der Hauptrolle seine Bühnenlaufbahn und donnerte und deklamierte so unausstehlich, daß ich überzeugt war, er werde nie etwas erreichen. Zwischenhinein gab das englische Publikum seine Urteile ab, verhöhnte oder lobte die Schauspieler, erwischte einen Taschendieb und warf ihn hinaus — aber das alles wirkte wie ein historischer Scherz, wie ein teatralisches Unikum ohne Bedeutung. Die Primitivität der Shakespearebühne auf der das Stück tragirt wurde, war, nur *darum* erträglich, weil in der Ausmalung der Begleitumstände um so *mehr* geboten wurde; die Bühne des Stücks war zwar ungemein vereinfacht, aber die Inscenirung der *zweiten* Handlung, in der die Zuschauer mitspielten und zum Schlusse sogar der Dichter Shakespeare, der eine kleine Nebenrolle übernommen hatte, vom Volke bejubelt wurde, diese war komplicirt und in der Wahrung der historischen Treue ganz modern ...

4.

Was nun die Vorkämpfer künstlerischen „Stils" für die Vereinfachung und gegen Überladung mit dekorativen Elementen vorbringen, hat sicherlich seine Bedeutung. Das ernste Bühnendrama kann so wenig mit den Feerieen des Alkazar als mit den Pantomimen und Monstrebaletten eines Cirkus wetteifern; und ebenso wenig kann es in der Echtheit des modernen oder historischen Milieus mit der natürlichen Realität konkuriren. Kunst ist zweite höhere Natur in der Natur. Das Naturwahre und Kunstwahre, die

Echtheit oder Unechtheit im Natürlichen oder aber in der artiſtiſchen Sphäre ſind zweierlei. Dieſes ergiebt ſich ſchon daraus, daß es ein Wahrſein oder Unwahrſein in rein fantaſtiſchen Bezirken giebt, in denen doch alle Controlle an natürlichen Erfahrungen aufhört. Man kann ſehr wohl herausfühlen, ob der Darſteller des Waldſchrötleins oder des Nickelmannes echt und natürlich oder unecht und unnatürlich ſpielt. Man empfindet daß ſein „Quak Quak Brekekekex" wahre Natur ſei und doch ſind das Laute, die in der Natur nirgend gehört werden. Indeß man weiß, wenn ſie in der Natur vorkämen, dann würden ſie ſo vorkommen, wie der gute Schauſpieler ſie vorzubringen pflegt. Und wenn der liebe Gott ein Waldſchrötlein zu machen hätt, ſo würde er es ſo und nicht anders machen müſſen. Um dieſe Realitäts- und Weſensgeſetzlichkeit im Reiche unwirklichen „Scheins" iſt es ſomit ein eigen Ding. Die Kunſtnatürlichkeit und Kunſtwirklichkeit iſt ein Natürlich- und Wirklichſein ganz für ſich ſelbſt. So ſind z. B. ſchon die Zeitgeſetze der Bühne andere als die der ſogenannt realen Zeit. Die Menſchen ſprechen und leben ſchneller, ſie ſpringen und wechſeln von Affekt zu Affekt; ſie handeln fortwährend mittelſt Geſten und Symbolen; ſie ſind auch nicht charakteriſirt durch das was ſie ſagen, ſondern durch das was zwiſchen Worten liegt (denn ein guter Schauſpieler könnte eine Hauptrolle ſpielen auch ohne ein Wort zu ſprechen). Die Kunſt iſt ſomit ſo wenig Natur, daß ſie vielmehr die Natur beſtändig korrigiren muß. Alle Tatſächlichkeit wird im Aſthetiſchen ausgeſchloſſen und während die Natur Zufälle, Impromptus und Überraſchungen kennt, kennt die Kunſt nur ſinnvolle Zuſammenhänge. Man könnte von einem Geſetz der Selbſtverſtändlichkeit reden, in dem die Natürlichkeit des Fantaſtiſchen beſchloſſen liegt. Künſtleriſch wahr iſt das, bei dem man nicht auf den Gedanken kommt, daß es auch anders ſein könnte. Die Fan-

taſienatürlichkeit wird ſomit niemals an den Erfahrungen der alltäglichen Realität gemeſſen. Das Kunſtwerk kennt nur immanente Geſetzlichkeit, von der nirgend die Brücke zum wirklichen Leben führt. Eben darum kann auch ein Kunſtwerk nicht moraliſch oder erziehlich ſein. Es ſetzt moraliſche und erzogene Menſchen voraus, aber wirkt nicht im Sinne einer Moral, ſondern löſt den Menſchen, der in die Bezirke der Fantaſienatürlichkeit tritt, von aller aktuellen Natur und macht ihn „nicht mehr verbindlich". Alles Faktiſche, Allzukonkrete wird ſomit von Übel. Der Schauſpieler ſoll Luſt und Schmerz darſtellen, nicht luſtig und ſchmerzhaft ſein, er darf nicht haſten oder zaudern, ſondern ſoll bald haſtig bald zaudernd wirken, indem er durch Wechſeln des Tempos die Vortäuſchung des qualitativ anderen Tempos zu wege bringt.. Gleichwie der Portraitmaler nicht den wirklichen leibhaftigen Menſchen auf die Leinwand bringt, ſondern nur durch die Beobachtung wahrnehmbarer Formen beſtimmte Ausdrucksſymbole flächenhaft feſthält, mittelſt deren dann der Betrachter ſich neuerdings die dreidimenſionale Leiblichkeit des empiriſchen Menſchen vortäuſchen kann, ſo ſchafft auch die Bühne nicht aktuelle Wirklichkeiten und hiſtoriſche Geſtalten, ſondern Transparente, durch die hindurch man auf eine hiſtoriſche Wirklichkeit hinblicken ſoll. Als Ausdrucksmittel aber dient die geſamte Perſönlichkeit des Schauſpielers, der nicht ſich in fremde Natur, ſondern die fremde Natur in ſich verwandelt und ſie ſo vollkommen in ſich auffaugt, daß wenn wir fünf verſchiedene Hamlets auf der Bühne ſehn, ſie doch alle ſamt immer der eine, von Shakeſpeare geſchaute: „Hamlet" ſind ...

5.

Aber wenn nun auch alle Kunſt an der Wirklichkeit Retouchierung vornimmt und keine Kunſt jemals hiſtoriſch getreu ſein kann, ſondern durch eine Fülle optiſcher, akuſtiſcher,

motoriſcher und räumlich-abſtrakter Täuſchungsmittel hiſtoriſche Wirklichkeit vorſtellt, ſo bedarf darum die moderne Bühne dennoch jener ſinnlichen Handhaben, die Richard Wagner in den Dienſt der „Seelenkunſt“ ſtellen wollte. Sie bedarf all der exakten Stil- und Zeitſtudien, durch die die Meininger Bühne unter Auſpizien eines bedeutenden Fürſten Epoche machte. Ein beſtimmter Grad hiſtoriſcher Korrektheit iſt für bewußtes, gebildetes Publikum ſchlechterdings unerläßlich; es bleibt immer Aufgabe der Regie, über dieſe Dinge nachzudenken. Jene hiſtoriſchen Perſönlichkeiten, die in das allgemeine europäiſche Bewußtſein eingegangen ſind, etwa die Geſtalten Luthers, Wallenſteins, Maria Stuarts, Eliſabeths v. England, Napoleons können und ſollen nicht ohne intime Porträtſtudien geſpielt werden, und es iſt ſicher, daß mit fortſchreitender Aufklärung nnd Gewußtheit Vieles, was die heutige Bühne naiv hinnimmt, einer Kritik regerer Aufmerkſamkeit verfällt. Um einige beliebige Beiſpiele (aus den Aufführungen des gegenwärtigen Göttinger Winters) anzuführen: wenn in einem Renaiſſancedrama das bekannteſte Werk Leonardos als ein Werk Verocchios figuriert; wenn im alten Rom Renaiſſancetiſche ſtehen oder ein römiſcher Bürger bei den Klängen von Beethovens Trauermarſch beerdigt wird; wenn im alten Rußland moderne Reitſporen und lateiniſche Kreuze verwendet werden, oder im alten Indien ſich Brahmanen in Tierfelle und Leder kleiden, ſo ſind das Momente, die ein fortgeſchrittenes Teaterpublikum vielleicht nicht mehr ſtatthaft findet. Für ſolchen Wechſel der Aufmerkſamkeit bei größerer Verfeinerung ſpricht auch dies, daß jene Stücke, die noch die vorige Generation aktuell und lebendig mitlebte, z. B. die Journaliſten von Guſtav Freytag oder Leſſings Minna von Barnhelm (zwei lederne und philiſtröſe Schriftwerke) heute nur antiquariſches Bildungsintereſſe haben und darum am beſten im Koſtüm der Biedermeierzeit, in Perücke, Zöpfchen und Kniehoſe

gespielt werden. . . . Es würde indessen eine grobe Verwechslung einschließen, wenn man die Forderung der Stil- und Milieuechtheit auch auf den einzelnen Gestus übertragen oder im Sinn des Naturalismus ausdeuten wollte. Das Bestreben, nur ja alles konkret sinnfällig zu machen, das Uebermaß an malender Gestikulation ist vielmehr eine der schlimmsten Torheiten der gegebenen Bühne. Auch hierfür will ich nur wenige selbsterfahrene Beispiele beliebig herausgreifen. Ich entsinne mich, wie in der Hamletrolle Matthieu Lützenkirchen bei den Worten: „Schreibtafel her, ich will es auf mir schreiben, daß einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein," ein leibhaftig Schreibtäfelchen aus dem Wamse zog und darauf zu kritzeln begann. Ich entsinne mich aus der Frühzeit des Deutschen Teaters einer Nathanaufführung, bei der Kainz als Tempelherr unter Palmen wandelte, an denen richtige Datteln befestigt waren, die er im Wandern pflückte und knackte und deren Schalen er dann graziös in die Kulisse spuckte. Ich entsinne mich mancher Aufführungen, in denen rein bildliche Wendungen und Tropen vom Schauspieler durch konkret malende Gesten accentuiert wurden. Wie sehr dieses dem Schauspieler zur Manier werden kann, sieht man am besten dann, wenn der Schauspieler als Sprecher oder Rezitator wirken will. Gesetzt, er lese etwa ein Wiegenlied, so wird er zuerst daran denken, die Vorstellung des in Schlummer gewiegten Kindes im Hörer lebendig zu machen und wird lesen, als wenn er tatsächlich ein Kind einzulullen habe, während in Wahrheit auf die konkrete Situation nichts ankommt, sondern ein bestimmter Gefühls- und Gedankeninhalt übertragen werden muß. Am schlimmsten aber wird dieser anschaulich-konkrete Trick fast aller Bühnenkünstler dann, wenn es sich um Situationen handelt, die eine leidenschaftliche Intensifizierung und keusche Innerlichkeit, die Prägnanz oder kühle Reserve fordern, weil jedes

allzu deutliche Veräußerlichen, jede Aufdringlichkeit wie jeder Ueberſchwang wider die Scham oder wider die äſthetiſche Diskretion geht. Dies iſt z. B. der Fall bei der Erweiſung von Zärtlichkeit in Liebesſzenen. Hierbei werden oft Bilder geboten, die wie tieriſche Brunſtſzenen wirken. Ganz verwandt liegt es bei allen Darſtellungen von Krankheit, Hunger oder körperlicher Mißhandlung. Jeder „Naturalismus" in dieſer Hinſicht, etwa das Ausmalen eines epileptiſchen Anfalls oder einer Phtiſis oder Paralyſe ſcheint mir unter dem Geſichtswinkel theatraliſcher Kunſt durchaus verwerflich. Und doch glauben gerade nach dieſer Richtung viele Künſtler die Bühnenkunſt bereichert zu haben, wenn ſie naturgetreu die Schreie der Hyſterie oder Manie kopieren, wenn ſie in endloſen Zuckungen und Windungen ſterben oder wirkliche Tränen und wirkliches Blut vergießen. — Etwas anderes iſt es um jene Träne, die unwillkürlich aus der wahnſinnigen Verhaltenheit des Spiels heraus uns überkommen kann. Ganz furchtbar aber ſind vollbewußte, abſichtliche Mätzchen, etwa Züge wie der, daß dem Helden in „Sodoms Ende" bei einem Blutſturz richtiges Blut das Vorhemd herabläuft, oder daß in einer Schlacht die Krieger mit Staub und Schmutz bedeckt auf die Bühne kommen. Hierher gehört auch das große Kapitel von der Verwerflichkeit aller rein ſenſuellen Wirkung, die ſich nicht aus dem Inhalt des Dargeſtellten „von ſelbſt" ergibt. So iſt jede nicht aus dem Drama heraus geborene Muſik, insbeſondere die Zwiſchenaktsmuſik nur ſtörend. Vollends verpöne ich alles, was als Stimmungsmache zu dem Drama hinzugetan und aufgeklebt wird. Wenn z. B. (wie ich bei einer Shakeſpeare-Aufführung ſah) ein großer Bühnenleiter auf den unſinnigen Gedanken verfällt, von der Bühne aus beſtimmte Parfüms über den Zuſchauerraum ſich verbreiten zu laſſen, die eine der betreffenden Szene adäquate Stimmung im Teater erregen ſollen, ſo grenzt das an den

Bestechungsversuch eines jungen Wiener Dichters, der vor geladenem Publikum im gemieteten Teater sein Drama aufführen ließ und den Erschienenen obenein während des Spiels heiße Getränke und Biskuits verabfolgte. Wie wenig das illustrative Beiwerk vermag, wenn es wie Prämien dem Kunstwerk beigegeben wird, dafür erleben wir ja allabendlich frappante Beispiele. Besonders eindrucksvoll erschien mir, was mir einst Wilhelm Jordan erzählte. Bei der Inszenierung eines Lustspiels galt es, eine Szene darzustellen, in der ein Liebespaar in einer Nische stehend im angesicht des nächtigen Sternenhimmels sich seine Gefühle gesteht. Hierzu hatte man allerlei Beleuchtungseffekte vorgenommen und war verwundert, daß die betreffenden Verse wirkungslos vorübergingen. Mißmutig ließ man bei der zweiten Aufführung die sichtbaren Gestirne und die magische Lichtflut fort und ließ die Liebenden nur in die Kulisse sprechen, wo sich der Zuschauer den bestirnten Nachthimmel selber vorstellen mochte, und nun plötzlich folgte diesen Versen atemlose Stille und donnernder Applaus*). Wie wenige Schauspieler begreifen, daß die intentionale Andeutung des Erlebens nicht zu vollem Erlebnis werden darf. Wie wenige wissen, daß ein feines Zucken der Lippe, ein geheimes Krampfen der Hand, ein Blick oder eine Falte der Stirn mehr vom Menschen offenbaren, als die pompösen Exklamationen und elementaren Gefühlsergüsse, durch die das Publikum menschlich aufgeregt und stupifiziert, nicht aber künstlerisch gehoben wird. Dort, wo die Dichtung den Seufzer fordert, setzt die Bühne einen Schrei, und wo unterdrückte Tränen in der Stimme zittern müßten, zieht der Schauspieler seine bewährten Register der Schluchztöne und Krämpfe . . .

*) Th. Lg. Alte und neue Schauspielkunst. Gegenwart. 1899.

6.

Bevor wir nun auf Einzelheiten der Bühnenreform eingehen, wollen wir kurz fragen, in welchen Richtungen die neue Kultur des Teaters ſich vor noch ungelöſten und zukunftreichen Aufgaben befindet. Es zeigt ſich nämlich, daß unter den Soffiten tauſenderlei Traditionen relativ naiv geübt werden, an die man erſt jetzt mit bewußt künſtleriſchen Geſichtspunkten herantritt. Hierher gehört die Natur der Proſpekte und Kuliſſen, die Kunſt der Komparſerie und Statiſterie; ferner das Weſen der Schmink- und Koſtümkunſt. Alle dieſes iſt auf heutigen Bühnen noch mehr oder minder eine Chose separée, die der Willkür der einzelnen Darſteller oder einem ſpezialiſtiſchen Perſonal überlaſſen bleibt. Die Kritik ermangelt freilich ſelten, die Schönheit des Fundus, die Eleganz und Reichhaltigkeit der Möbelgarnituren, der Draperien und Tapiſſerien, der verwendeten Gebrauchs- und Kunſtgegenſtände ins rechte Licht zu ſtellen und bei den Inhaberinnen der erſten Fächer (die wenigſtens an großen Bühnen von Gage und Spielgeld ihre Koſtüme gerade zahlen können) achtet das Publikum, beſonders die männliche Jugend, vielleicht auf nichts ſo aufmerkſam, wie auf die Pracht des Koſtüms und des allabendlich getragenen Schmucks. Aber dieſes alles geſchieht doch unter einem völlig ſchiefen Geſichtswinkel. Regiſſeure mit entwickeltem Sinn für moderne, zweckmäßige Dekorationen ſind ſelten, und während alle Welt von angewandter Kunſt redet und ſich im „Jugendſtil“ oder im „engliſchen Stil“ oder ſonſt einem „Stil“ „einrichtet“, ja ſogar auf die Aeſthetik der kleinen Dinge, der Leuchter und Lampen, des Waſchtiſches und Ofens, des Taſchenkämmchens und Flaſchenſtöpſels achtet, ſehen wir auf der Bühne allabendlich Interieurs, in denen ſich alle Wohnſtile der Vorwelt und alles entbehrliche Gerümpel aus Auktionen und Verſteigerungen ein Stelldichein gaben. Und ebenſo ſelten wie ein guter ſchlichter Regie-

geſchmack iſt ſachlicher Koſtümierungsgeſchmack. Freilich, die Bühnenkünſtlerinnen müßten keine Frauen ſein, wenn ſie ſich nicht effektvoll und beſtrickend „herzurichten" vermöchten. Aber dieſe Herrichtung iſt zumeiſt Hinrichtung der Rolle, denn ſo koſtbar und ſchön die weibliche Gewandung iſt und ſo ſehr manche Schauſpielerin verſteht, aus der eigenen Perſon ein Kunſtwerk zu machen, ſo wenig denkt ſie in der Regel an die Milieu- und Rollenrichtigkeit des gewählten Koſtüms. Sie läßt ſich mit Vorliebe ſechs Mal in einem Stück umkleiden und umfriſieren, nur um ſechs verſchiedene Reize auf die Jünglinge des Proſzeniums auszuüben, aber ſie ahnt nichts von Niveau- und Fernwirkung ihrer Formen oder der fixierten Konturen aus Kohle und Schminke, nichts vom Charakter der „Valeurs" im Rampenlicht oder bei wechſelnder Beleuchtung, nichts von der ſeeliſchen Natur der Farbe wie des Kleiderſchnitts. Schrieb ich in Kritiken, man ſolle nicht Hebbelſche Figuren in braune Seide kleiden oder eine naive Liebhaberin dürfe kein violettes Kleid tragen, ſo erregte das wohl nur Kopfſchütteln, und doch iſt gewiß, daß das Verhältnis des Kleides (nach Form und Farbe) zu dem Charakter des Stückes wie der Rolle ein ganz eigenes Studium fordert, auf das man künftig achten muß. Vor allem aber ſollte nicht das Gewand ein Ereignis im Stücke und ein Werk für ſich ſelber ſein und all jene wichtigen Kleidergeſetze, die im Kampf gegen veraltete Frauenkleidung, gegen das Korſett, gegen die Wespentaille und für die aus dem „Reformkleid" entſtehende neue Kleider-Aeſthetik gewonnen werden, ſie ſollten auf der Bühne unbedingt reſpektiert werden. (Von unſerer Herrenkleidung will ich nicht ſprechen; könnte die Bühne ſich von ihr emanzipieren, ſo wäre das ein großer Zukunftsgewinn.) Aber auch in ganz anderen Richtungen wird eine neue Schauſpielkunſt neue Forderungen ſtellen. Was weiß der Durchſchnittsſchauſpieler von Sprech- und Stimmkunſt? Oft ſpricht er modulations-

ſchön, aber ſelten klangſchön. Wie wenig achtet er auf Sprechtechnik (und doch gibt es auf dieſem Gebiet wertvolle Werke auch von Schauſpielern und für Schauſpieler), auf Atemübung, Lautbildung, Betonung, Accent, Dynamik, Satzgliederung, Tempo, Klangfarbe und Timbre des Organs. Stiefkinder der Bühne ſind auch die Hülfstechniken der Wattons und Bandagen, der künſtlichen Bärte und Perücken. Wie klug ſind doch die wenigen Schauſpieler, die vermeiden, in anderer Haarfarbe als ihrer eigenen zu ſpielen! Weiterhin ſcheint mir auch die gegebene Memoriertechnik noch des Nachdenkens wert. Iſt es wirklich richtig (wie heute geſchieht), die Rolle zu lernen, bevor die Arrangierprobe ſtattgefunden hat? Ich glaube, daß notwendig wäre, ſchon viele Monate vor der Inſzenierung des Stückes eine Arrangierprobe abzuhalten, auf der die zweckmäßig ausgeteilten Rollen geleſen werden und dann erſt zur gedächtnismäßigen Einprägung der Rollen zwiſchen Arrangier- und Stückproben fortzugehen . . .

7.

Nun kämen zu den hier angedeuteten Reformen freilich ganz andere Forderungen, die radikaler in den gegebenen Zuſtand der Gegenwartsbühne eingreifen und dennoch an ein Theater, das als Schule des Stils und der theatraliſchen Kunſt gelten ſoll, unbedingt geſtellt werden müſſen. Ich will ſie, um kurz zu ſein, in folgenden Paragraphen nur ganz roh umſchreiben.

§ 1. Eine künſtleriſche Bühnenführung benötigt gewiſſer Stilbeſchränkungen. Es iſt nicht möglich, das Drama zugleich mit Oper oder mit Operette und Geſangspoſſe zu pflegen. Wo die ſelben Künſtler „literariſche" Aufgaben gleichzeitig mit Animierungs- und Amüſementspflichten übernehmen müſſen, ſind ſie für künſtleriſche Arbeit verloren. Das gröbere Luſtſpiel, das Volksſtück und die Poſſe fordern daher beſon-

dere, der leichten Erholung und Beluſtigung gewidmete Bühnen. Aber auch innerhalb des ernſten Dramas müßte das Volkstheater vom Feſttheater, müßte eine Monumentalbühne (mit einem relativ ſtabilen Jahresrepertoire) von der Verſuchsbühne mit wechſelndem Repertoire abgeſchieden werden. Endlich wird (wenigſtens in den Großſtädten) das bürgerlich-naturaliſtiſche Theater ſich vom „poetiſchen, klaſſiziſtiſchem Stiltheater" abſondern.

§ 2. Jede kunſtgerechte Inſzenierung fordert eine Regie, die außerhalb der Darſtellung bleibt. Wo (wie auf faſt allen Provinz- und den meiſten Großſtadtbühnen) der Regiſſeur zugleich im Stücke beſchäftigt iſt, kann von tieferer Theaterkunſt nicht die Rede ſein. Noch weniger aber als ein im Stücke mitſpielender Schauſpieler darf der „berühmte Gaſt" Arrangierung und Regie übernehmen.

§ 3. Eine ideale Bühne müßte das heutige Gaſtſpielweſen faſt ganz ausſchließen, es ſei denn, daß internationale Berühmtheiten mit ihrem eigenen Enſemble auf Reiſen gehen. Abgeſehen davon, daß auch die bedeutendſten Künſtler durch jahrelange Gaſtreiſen ihr Talent verpfuſchen (man ſieht es an faſt allen großen Gaſtvirtuoſen), wird das einheimiſche Enſemble durch das ewige Kommen und Gehen von Gäſten ſtörend unterbrochen.

§ 4. Die Vorbedingung künſtleriſcher Arbeit iſt, daß das Theater eine beſondere Art von ethiſcher Gemeinſchaftsform, ein θίασος im Geiſte Platos ſei. Die Zuſammenſpielenden müſſen ſich als Lebens- und Weſensgemeinſchaft, als Wirkungs- und Tatgenoſſenſchaft fühlen, die auf Jahre und Jahrzehnte hinaus in feſten Traditionen beiſammen bleibt.

§ 5. Die Leitung des Theaters darf nicht an Raubbaudirektionen verpachtet werden. Das Theater iſt eine kommunale Angelegenheit. Es iſt Widerſinn, daß die Städte

ihre Theater in gleicher Weise und zu gleichen Bedingungen verpachten, wie etwa die Restauration ihrer Zoologischen Gärten. Die Stadt sollte sich diese wichtige „Einnahme nicht entgehen lassen. Sie soll das „Stadttheater selbst bewirtschaften, aber für seinen artistischen wie seinen kaufmännischen Leiter anständige, feste Dotationen aussetzen. Die heutige Art der Verpachtung macht den Theaterleiter zu einem Geschäftsmann, der im Gebiet der Kunst Raubbau treibt, im übrigen aber ein paar litterarische, „idealistische" Phrasen an der Hand hat, hinter denen sich das Interesse der Plusmacherei verbirgt. Endlich aber wäre die finanzpolitische Frage zu stellen, ob nicht das Vergnügungs- und Lustbarkeitsbedürfnis des Menschen (insbesondere der Hang nach primitiven Erregungsmitteln) in weitestem Maße prinzipiell als einzige Steuerquelle gelten solle. Diese Besteuerung des luxuriirenden Vergnügens könnte durch Gratiserschließung kommunaler Festtheater und Volksspiele kompensiert werden.

§ 6. Die kaufmännische und die artistisch-technische Leitung können so wenig in einer Hand vereinigt sein, wie etwa die pädagogische und die wirtschaftliche Leitung einer Erziehungsanstalt.

§ 7. Der Theaterleiter darf nicht aktiver Schauspieler sein. Wo immer die deutsche Bühne zu einer Kulturmacht wurde, lag die artistische Leitung nicht in Händen von Schauspielern. Die ästhetische Regie der Stückewahl und Rollenverteilung gebührt dramatischen und dramaturgischen Schriftstellern; und zwar sollte diese Regie jeweils nur in die Hand eines einzigen gelegt sein. Laube, Dingelstedt, Iffland, Immermann waren Dichter. Wofern der Bühnenleiter Schauspieler ist, sollte er für die Zeit seiner Amtsführung auf Mitspielen verzichten. Besetzt man die Intendanzen mit ehemaligen Militärs und Hofbeamten, so hat das dann Berechtigung, wenn eine in ästhetischer Hinsicht

ganz unabhängige dramaturgisch-ästhetische Direktion zugleich geschaffen wird.

§ 8. Eine ernsthafte „Theaterkritik" (die weder Inhaltsangaben noch Reportage gibt) soll als ästhetischer Beirat in Regiefragen zu Rate gezogen werden.

8.

Alle Spezialfragen der Bühnenästhetik setzen nun die Aufgabe voraus, ein ästhetisches Prinzip aufzuweisen, unter dem die künftige Bühne betrachtet werden soll. Es scheint mir, daß dies Prinzipielle in dem Bildcharakter der Bühne gesucht werden muß, der die Versöhnung zweier kontrastierender Momente, nämlich der fluxiblen dramatischen Veränderung einerseits, und der statuarischen Bildmäßigkeit andererseits in sich zu umfassen strebt. Die Bühne muß in jedem Augenblick ein in sich geschlossenes Bild-Symbol darbieten, das durch den Bühnenrahmen von der Welt des Empirisch-Wirklichen getrennt ist, und als eine „transzendente", gegen jedes naive Hereintreten des Beschauers und gegen die Interessen wie die moralischen und intellektuellen Urteile und Vorurteile der Betrachtenden abgegrenzte Sphäre charakterisiert wird. Andererseits aber gibt es doch innerhalb dieser „transzendenten", nur auf dem Wege der Selbstaufgabe zugänglichen Welt nichts, was beharrlich oder feststehend wäre. Die Bühne zeigt nicht, wie die bildende Kunst, petrifizierte Zuständlichkeiten des aktuellen Lebens, sondern gleich der Musik die Lebensbewegung selbst, die nichts Bindendes, keine Gesetze und Normen, keine Sittlichkeiten und keine Logik anerkennt, oder nur so weit und insofern anerkennt, als dieses alles, Momente des Erlebens, d. h. Willensbewegungen lebender Wesen sind. Diese doppelte Beziehung, die in sich differenzierte bildmäßige Einheit, (die die Bühne auf Gesetze der „bildenden Künste" hinweist), und die zeitliche Veränderung, (aus der die Verwandtschaft der szenischen Kunst mit der

Musik erblüht), diese Doppelnatur der zur Bildmäßigkeit erlösten Willensbewegung ist das Wesentliche für die besondersartigen Gesetze der Bühnenästhetik . . .

9.

Wenn man gegen die Möglichkeit eines „Gesamtkunstwerkes" eingewendet hat, daß man nicht zu Gemälden Musik machen, nicht zu Musikaufführungen Bilder zeigen könne, kurz, daß Zeitkunst und Raumkunst, Ohr und Auge, inneres Erleben und äußeres Erschauen Zweierlei sei und daß sich der Mensch, (mit Goethe gesprochen), „immer nur auf eine Seite legen könne", — so beachtete man nicht, daß diese Doppelheit des stativen und fluxiblen Charakters, der Bild- und Symbolhaftigkeit einerseits und der im Bild und durch das Symbol erschauten Gefühlsbewegung anderseits eben von vornherein das Wesen der Bühnenkunst ausmacht. Die Musik allein kann keine Bilder und Situationen vermitteln. Die Plastik oder Malerei allein kann keine zeitliche Veränderung des Erlebens spiegeln. Die Bühne dagegen gibt zugleich Form und Bewegung. Sie zeigt Berge, Wälder und Flüsse nicht nur als diese spezifischen Gegenstände, sondern als Stimmungen, Gefühle und durch Gegenstände erfaßbare Erlebnisrhythmen.

10.

Es ist zumal den Kunsthistorikern die Beziehung der Bühne zur speziellen Ästhetik des Bildes oftmals aufgefallen. Man hat sogar versucht, aus der Beschaffenheit der Gemälde Rückschlüsse auf das Bühnenwesen einer Zeit zu machen. Dieser Zusammenhang erfährt indessen meist eine falsche Deutung. Ich rede hier nicht von der Möglichkeit, daß ein Künstler in seinen Gemälden die Bühne der Zeit kopiert und den Vorgang des Bildes auf einer gemalten Bühne spielen läßt. Heinrich Wölfflin verweist z. B. darauf, daß der Teufel auf Dürers Apokalypse in einer reellen „Bühnen-

verſenkung“ untertaucht. Dieſes würde nur ein äußerlicher Zuſammenhang von Bild und Bühne ſein. Man hat aber auch tiefere Zuſammenhänge bemerkt. Viele Werke Rafaels zeigen den Charakter eines hinterm Vorhang emportauchenden Bühnenbildes. Die Landſchaft Claude Lorrains zeigt die Bühnenordnung der Hauptkuliſſe und zweier blickſperrenden Flankenkuliſſen. Manche Innenbilder von Hans v. Marées reſpektieren die Raumgeſetze der Bühnenſzene ſo genau, als habe der Maler theatraliſche Szenenbilder machen *wollen*. Auf Gemälden Tiepolos werden zum Teil architektoniſche, zum andern Teil landſchaftliche Motive oft nur verwendet, weil Szenen beabſichtigt werden, die dem Bühnenbild analog ſind. Vollends haftet an der gegenwärtigen dekorativen Malerei, an ihrer zeichneriſchen Belebung der *Fläche* und an der Bevorzugung der ſtiliſierten gegenüber der „tonigen“ Landſchaft zweifellos ein ſtarker Hang zur Theatralik. Wie aber ſoll dergleichen erklärt werden? — Man erwies ſich billig geneigt, von einem „Geſetz der *Gewohnheit* optiſcher Aſſoziationen“ zu reden, mit dem man ſolche Zuſammenhänge leichthin erledigen kann. Man verweiſt auf den Einfluß, den ein oft geſehnes Bühnenbild auf das Auge übt; wie etwa Ruskin darauf verweiſt, daß Gewöhnungen des Sehens von beliebten Meiſtern „ſuggeriert“ werden. Hinter dieſem Hinweiſe verſchanzt ſich die äſthetiſche Skepſis. Wir ſehen heute *anders* als die früheren Generationen und ſehen ſo, *wie* wir ſehen, weil die Meiſter, deren Kunſtgebilde wir beſtändig vor uns haben, uns in die innere Imitation ihrer Formen und Farben hineindrängen, (gleichwie die Menſchen eines Landes ſeinen Bergen und Wolken, ſeinen Blumen und Schmetterlingen ähnlich ſind, nur weil ſie ſie täglich *ſehen*). Mag dem ſo ſein! Aber die *Ausleſe* unter den Meiſtern, die unſere Sinne umgewöhnen, wird doch nicht wohl reinem Zufall unterliegen, ſondern es muß *Gründe* haben, daß wir uns an beſtimmte Anſchauungen

gewöhnen können und an andere eben nicht. Und diese Gründe sind allgemeine, unverbrüchliche, mehr als bloß menschliche Gesetze. Die Verwandtschaft zwischen Bühne und Bild erklärt sich also nicht so, daß der Anblick just dieser Bühne nun auch just diese Kompositionsgesetze des Bildes gezeitigt hat. Sondern beides, Bühnengesetze wie Bildgesetze, können sich behaupten, weil es allgemeinen Normen entsprechend ist . . .

11.

Indem nun die Bühne den Charakter der selbstgenugsam geschlossenen Bildhaftigkeit immer reiner ausprägt, verschwindet alles von der Szene, was von außen hineinwächst oder dekorativ-illustratorisch hinzugefügt werden kann. Während die Ausstattung ursprünglich eine festliche Zutat und Paraphrasierung dramatischer Aktionen war, muß sie nun aus der Aktion gerechtfertigt scheinen. Wenn wir an Inkunabeln die Arbeit eines halben Menschenlebens auf schmückende Ausmalung eines Buchstabens verwendet sehen, so bewundern wir diese Arbeit ohne zu fragen, ob das Werk Gebete und fromme Legenden oder etwa Anleitungen zum Bereiten von Schnäpsen enthalte. Im modernen Kunstgewerbe dagegen ertragen wir nicht, daß ein gehaltreiches Buch mit Kunst beklebt werde, wie man vor Zeiten die Briefe mit Liebesmarken oder Abziehbildern beklebt hat. Endlich verhindert jener Aufstieg zur geschlossenen Synthese des Bildes auch den falschen Synchronismus, der die künstlerische Einheit des Mannigfachen unterbricht oder eine Gruppe in sich vollendeter Handlungen ineinander und nebeneinander schachtelt. Die mittelalterliche Mysterienbühne dagegen war entweder ein dreiteilig Gerüst, auf dem man oben die Vorgänge im Himmel, in der Tiefe die Hölle und in der Mitten die Erde sah, oder es wurden Bilder der Passion simultan nebeneinander gestellt, — (beide Arten entsprechen der Anordnung, der man auch auf den Gemälden mittelalterlicher Meister begegnet).

Daneben gab es endlich noch jene merkwürdige „periegetiſche Darſtellung", bei der man von einem Bilde zum andern fortwandeln mußte. Eine ſolche Art „Polymythie" (wie man ſie z. B. auch auf Memlings Bild von den ſieben Freuden Mariä findet) wurde auch noch in der Neuzeit beim ſchweizeriſchen Tellſpiel geübt, bei dem die Zuſchauer von einer Station zur andern wanderten, auf deren jeder dann eine andere Szene der alten Sagengeſchichte tragiert wurde. Solches Nebeneinander iſt nun aber der *modernen* Bühne ganz und gar zuwider und fremd geworden. — Es gibt freilich Szenen, wo die *Gleichzeitigkeit* örtlich getrennter Vorgänge im Bühnenbilde unvermeidlich iſt (z. B. wenn in Shakeſpeares „Heinrich V." oder in „Richard III." zwei feindliche Heerlager nebeneinander liegen und die Vorgänge in beiden Lagern uns vor Augen geführt werden, während wir imaginieren, daß der kleine Raum zwiſchen zwei Zelten viele Meilen betrage). Solche Aufgaben fordern indeß die raffinierteſte Regiekunſt; auf kleinen Bühnen dürften ſie unlöslich ſein. Auch ſcheinen ſie nur dann für unſer Empfinden keinen Anſtoß zu erregen, wenn es ſich um Werke größten Stils und lapidarer Konturen, um Schlachtenbilder oder Maſſenaktionen handelt. — In einer hübſchen Volksoper ſah ich vor kurzem in Dresden den Verſuch, zwei örtlich getrennt zu denkende Vorgänge auf der Bühne unmittelbar nebeneinander vorzuführen. Es handelte ſich um die Liebesgeſchichte eines Schwarzwälder Bauernſohnes und einer armen Dienſtmagd. Links auf der Bühne lag der reiche Bauernhof, rechts der in einem *andern* Dorf gelegene Hof, auf dem das arme Mädle arbeitet. Und nun wurde ohne Zwiſchenvorhang erſt ein Vorgang links und dann ein Vorgang rechts vorgeführt. Dieſer Verſuch aber mißlang. Er ſchien mir ein Beweis dafür, daß die Bühne *nicht* im ſtande iſt, zeitlich oder örtlich Entlegenes gleichzeitig zu lokaliſieren, wofern es

nicht möglich iſt, die *neben* einander geordneten Szeneneinheiten durch eine übermächtig gemeinſame Idee zu umſpannen . . .

12.

Die tiefſte und merkwürdigſte Erfahrung iſt nun aber, daß die Eroberung formaler Bildhaftigkeit zugleich die Entwicklung zu größerer Flüſſigkeit und Beweglichkeit der Bühne in ſich ſchließt. Die alte Bühne, die *nicht* eine vom Zuſchauerraum und den Vorgängen der profanen Welt getrennte, in ſich gebundene äſthetiſche Einheit darbot, war gleichwohl ungleich ſtarrer, als es die moderne, geſchloſſene, ſtreng ſelbſtgenugſame Bühne iſt. Eine Bühne, wie Palladios Teatro Olimpico zu Vincenza, ſcheint die höchſte Stufe des ſtabilen, nicht fluktuablen Charakters zu verkörpern, *obwohl* hier die Sphäre des Traums unmittelbar ins Leben überſpringt, die Zuſchauer auf der Szene ſitzen und die Bühnenhandlung nicht einmal durch Vorhang oder Rahmen von den Vorgängen der umgebenden Welt abgeſchnitten iſt. Mögen ſpäterhin (etwa ſeit 1500) gemalte Proſpekte und Couliſſen eine ungleich größere Veränderlichkeit und Beweglichkeit des Szenenbildes geſtatten, als die Gänge oder Gaſſen jener älteſten primitiven Theater; auch die Welt der bemalten Pappe und Leinwand war tot und ſtarr, und erſt das praktikable Requiſit und die äſthetiſche Verſelbſtändigung der Bühnenſzene ermöglichte *innerhalb* der Szene eine Wandlungsfähigkeit und Lebendigkeit, von der die Vorwelt ſich nicht träumen ließ. Dieſe moderne Entwicklung des Theaters aber ſchließt außerordentliche techniſche Raffinierung und Differenzierung und doch zugleich ungeheure *Vereinfachung* ſzeniſcher Kunſt in ſich. Es kommt darauf an, daß wir das falſche Ideal der ſzeniſchen „Vollſtändigkeit" ablegen, und nicht glauben, daß Aufgabe der Bühne ſei, mit der *Natur* zu wetteifern oder ſie zu übertrumpfen. Alle Kunſt ſpielt nur mit Symbolen. Symbol für Erlebbares aber kann

nicht das schlechthin Starre und Tote sein. Es genügt, wenn uns das Theater Wesen und Sinn der Erlebnisse vor Augen bringt. Gilt es ein Ritterstück zu insceniren, so kommt es nicht an auf Pracht und Vollständigkeit, Anzahl und Schönheit von Schilden und Rüstungen, sondern es gilt, in Holzschnittmanier eine Reihe in sich geschlossener Bilder vor die Seele zu stellen, die den Geist jener Tage so in uns lebendig machen, wie wir ihn auch auf Bildwerken alter kindlicher Meister lebendig sehn. Und in einem Märchenspiel kommt es nicht an auf viel Zwerg- und Gnomenspuk, Elfentänze und Mondschein, sondern darauf, daß verbannt bleibt, was der Stimmung des Märchens widerspricht; wie umgekehrt ein modern realistisches Stück nicht durch falsche „Schönheit" und ungehörige Künstlichkeit gestört werden darf. Die gemalten Burgen und Schlösser, Wälder und Berglandschaften verschwinden. Andeutungen und Hindeutungen feinerer Art treten an ihre Stelle. Denn es ist Gesetz der Kunst, daß in ihr stets jeder Teil für das Ganze gilt. Der Arm einer Venusstatue ist nicht ein Arm, der Rücken eines Telamonen ist nicht ein Rücken, sondern im Arm erleben wir den ganzen Inhalt der Venus, im Rücken die ganze Idee des Lastenträgers, und alles Einzelne interessirt nicht als dieses Einzelne, sondern als Symbol für das dahinterliegende Seelenereignis. In diesem Sinn muß auch die Bühne statt auf historische und empirische Vollständigkeit zur ästhetischen Symbolik streben. Eine zertrümmerte Säule und ein schön gefaltetes Peplon repräsentiren das Hellas Iphigeniens. Eine Fackel bei Nacht und die fernen Umrisse eines Schlosses erschöpfen die gesamte Stimmung des todumdrohten Liebesrauschs Tristans und Isoldens. Ein paar blühende Flieder- und Mandelbäumchen zaubern mehr vom Frühling in die Seele, als viele gemalte Blumenbeete auf steifen Leinwandstreifen. Die Kunst übermittelt ein Wort, aber es zittert in ihm alles

Leben; sie reicht dir eine Rosenknospe und das sind alle Sommer deiner Erde*) ...

13.

Unsere Aufgabe ist theoretisch. Ich habe neue Gesichtspunkte für eine Ästhetik des Bühnenwesens aufzuweisen. Was aber die speziellen theatertechnischen Reformen betrifft, so muß ich mich (in diesem Zusammenhang) mit wenigen sachlich geordneten Andeutungen begnügen ...

1. Der Prospekt. Die perspektivische Täuschung des gemalten Prospektes erzieht zu ungenauem und unklarem Sehen. Ein mit gemalten Coulissen hergestelltes Bühnenbild kann keine richtige Perspektivik, keine einheitliche Raumwirkung und keine sinnvolle Beleuchtung haben. — Keine richtige Perspektivik: denn der gemalte Hintergrund täuscht dem Zuschauer die Dimension der Tiefe vor, während doch nicht möglich ist, die in den Proportionen konstante menschliche Figur der vorgetäuschten Distance anzupassen; daher wird für ein geschultes Auge der Schauspieler stets aus dem Bühnenbilde herausfallen. — Keine einheitliche Raumwirkung: denn die Verbindung der rhythmisch-plastischen Aktionen des Schauspielers mit der starren Zuständlichkeit der gemalten Naturformen unterhält einen beständigen Widerstreit der Apperzeption. — Keine sinnvolle Beleuchtung: denn das Zusammenspiel gemalter Lichter und Farben mit natürlichem, wechselndem Licht ist ein Widersinn ... Aber für diese fundamentalen Notstände giebt es Abhülfe. Man muß sich mit der suggestiven Wirkung symbolischer Hintergründe begnügen. Man bewirkt sie durch „bedeutende" Gobelins; sodann durch rein dekorative, koloristisch oder zeichnerisch belebte Flächen. — Dagegen

*) Die gleichzeitige Entwicklung zur Bildmäßigkeit und Beweglichkeit führt zu ganz neuen Formen der „Wanderbühne". An stelle der Gastreisen großer „Virtuosen" treten künftig internationale Gesamtgastspiele der wichtigsten Bühnen.

kann man, (da die Natur der Bühne ſymboliſches Gepräge hat), nicht mit Panoramenkuliſſen, bemalten Klappkuliſſen oder verſtellbaren Hinterwänden eine dreidimenſionale Wirklichkeit herſtellen. Das Studium antiker Vaſen und Reliefs und der neue Aufſchwung der dekorativen Malerei wird dem künftigen Erſatz des Tiefenproſpektes zu gute kommen. An ſtelle der perſpektiviſchen Gemäldebühne tritt ſchon heute eine ſymboliſch-flächenhafte Reliefbühne. Dadurch aber wird vor allem Raum geſpart. Und durch die Raumerſparnis wiederum wird eine Fülle neuer ſzeniſcher Wandlungsmöglichkeiten bei Hereinziehung der hinteren Schotten gewonnen.

2. Die Flankenkuliſſe. Der Erſatz der architektoniſch-raumbildneriſch nicht vermeidlichen Flankenkuliſſen durch vier mächtige Quadern, hinter denen die Spielenden auf und abtreten, (wie z. B. im Berliner „Deutſchen Theater"), ſcheint nur ein Proviſorium zu ſein. Zunächſt wäre zu erfragen, welche dekorativen Möglichkeiten die Säule noch bietet. Es iſt möglich, durch koloriſtiſch und architektoniſch wirkſame, zuſammenſtellbare, bald mit Tüchern verdeckte, bald mit Blumenſchmuck, bald mit Kunſtſchmuck verzierte „Bühnenſäulen" ſehr mannigfache Arten von Raumwirkung hervorzubringen. — In Freilicht- und Freiluftſzenen dagegen ſollte man ſich auf „Symbolik" beſchränken, (wobei gleichwohl nur echtes Material verwendet wird). Vor allem kann man auch durch Unterſchiede des Niveaus (Beweglichkeit der einzelnen Bodenkaſſetten) das Szenenbild vervollkommnen.

3. Der Boden. Die Einzelbeweglichkeit der Bodenquadrate (z. B. in Gwinners hydrauliſchem „Asphaleiaſyſtem") iſt neben der Reform Lautenſchlägers, („Shakeſpearebühne", Genée), vielleicht der wichtigſte Gewinn der Theatertechnik. Laſſen ſich die Vorzüge beider Syſteme vereinen, ſo iſt eine Fülle neuer Inſzenierungsmöglichkeiten gewonnen. Da im allgemeinen künftig nur auf der Vorderbühne geſpielt wird, ſo iſt weit mehr Verwandlungsfreiheit und zugleich für

Robert
(Paul Biensfeldt)

Dr. med. Fritz Scholz
(Max Reinhardt)

Wilhelm
(Friedrich Keßler)

Minna Scholz
(Hedwig Wangel)

Friebe, Hausknecht
(Victor Arnold)

Auguste
(Tilla Durieux)

Ida
(Else Heims)

Frau Marie Buchner
(Elise Seuer)

Phot. Leo Held, Berlin

Massenszenen die Möglichkeit großer Raumerweiterung geboten. Die untere Maschinerie wird eher einer radikalen Vereinfachung, als weiteren technischen Komplikationen verfallen. Alle die Kanäle, Freifahrten, Wägen, Laufkatzen, der ganze Apparat unter dem Podium, zum Fortbewegen der Kulisse oder zum Emporheben aus dem Boden steigender Erscheinungen wird überflüssig, weil die Kulissen verschwinden und Erscheinungen ausschließlich durch Spiegelungen in die Szene reflektiert werden. Dagegen beginnt man erst, auch dem Bodenbelag Aufmerksamkeit zuzuwenden und den schrecklichen, stereotypen grünen Flaus zu verbannen. Im Prinzip soll auch hier festgehalten werden, daß kein Teil des Bühnenbildes zur „Chose séparée" werden darf. Die Farbe des Bodens, wie des Hintergrunds, muß sich daher der inneren Koloristik der Bühnenvorgänge anpassen. Die „Gesamtstimmung" der Szene komme auch in allen jeweils verwendeten Farben zum Ausdruck ...

4. Die Überdachung. Der Versuch eine Deckendekoration „aus dem Ganzen" zu arbeiten, darf als hoffnungslos betrachtet werden. Als oberer Abschluß genügt entweder das schlichte Bogenrund der Vorderbühne, oder eine das Bühnenbild überspannende einfache Gaze. Dagegen werden alle die bemalten Wald- Zimmer- und Luftsoffiten mit samt dem Versetzstück, dem Prospekt und der Kulisse von der Bühne verschwinden. Mit ihnen verschwindet auch der „Schnürboden", samt Zug- und Hängewerk. —

5. Das Requisit. An stelle gemalter „Versetzstücke" (Fels, Baum, Mauer und dergl.) trat das „praktikable Requisit", aus echtem, natürlichem Material. Ein dauernd unentscheidbarer Streit pflegt sich noch an die Frage zu schließen, ob die Szenenausstattung auf den „Ausdruck" oder auf das „markierende Symbol" hinarbeiten solle. In der Praxis wird jedoch der Glaube, daß letzte Vollständigkeit des „Ausdrucks" das Ziel der Bühne sei, nur nützlich sein,

weil auch die höchſte Vollſtändigkeit immer nur deutbare Symbolik geben kann.

6. Das Interieur. Zur Darſtellung eines Innenraums fordert das Theater einen leicht antiſlektierten kubiſchen Einbau. Da nämlich die Bühne auf „Reliefperſpektive“ angewieſen iſt, ſo iſt der Fußboden des „Zimmers“ geneigt, die Hinterwand verkleinert und auch die Seitenwände und die Decke müſſen leicht geneigt ſein, wenn die Dekoration, auf gewöhnliche Perſpektive projiciert, in richtigen Verhältniſſen zu den Begrenzungsflächen ſtehen ſoll. (Nur die Schwierigkeit des Auswechſelns einer geneigten Decke rechtfertigte die vom Schnürboden herabgelaſſenen ſenkrechten, flächenhaften Soffiten). Dieſe perſpektiviſchen Geſetze ſind aber unumſtößlich. Im modernen „Stubendrama“ wird alſo die alte gemalte Kuliſſenwand nicht wohl zu entbehren ſein. Es iſt jedoch auch im Stubendrama oft möglich, ausſchließlich mit der Vorderbühne und mit andeutenden Symbolen auszukommen. Grade im bürgerlichen, Drama kann die Inſzenierung den ſeeliſchen Gehalt vollkommen ausſchöpfen, weil dieſes Drama in der Begrenztheit und Enge eines gegebenen Menſchentums ſeine Wurzeln hat. Es wird hier kein Wechſel und Reichtum der Szenerie; ſondern ſorgfältige „Intimität“ gefordert. (Das meinem Buche beigegebene ſchöne Szenenbild aus Gerhart Hauptmanns „Friedensfeſt“ zeigt, mit welch einfachen Mitteln eine die Grundſtimmung verkörpernde Inſzenierung im „naturaliſtiſchen Drama“ möglich iſt).

7. Die Akuſtik. Das Sammeln und Vorandrängen der Schallwellen wird Hauptaugenmerk der Zukunftsbühne ſein. Hierzu iſt Vermeiden all der Seitenräume erforderlich, die gegenwärtig den Schall zu abſorbieren pflegen.

8. Die Beleuchtung. Die Beleuchtungsfrage iſt das dubiöſeſte Gebiet der Zukunftsbühne. Während die Verdunkelung des Konzertſaales gefordert wird, tritt man

doch gleichzeitig für hellere künstliche Beleuchtung der Bühnen ein. Selbst die kleinste Provinzial- oder Sommerbühne hat einen unverhältnismäßig komplizierten Beleuchtungsapparat von mindestens zwei Ober- und zwei Seitenlichtern, wozu die konstanten Proszeniumslampen und all die Rampen- Transparent- und Versetzlampen kommen. Die stets wiederholte Forderung, es solle „nur bei natürlichem Lichte" gespielt werden, ist unerfüllbar. Der späte Abend und die Nacht sind die „natürliche" Theaterzeit. Nicht nur weil der Abend die Zeit der Syntheſe ist, sondern auch weil die „natürlichen" Dinge bei Nacht schrecklich und beängstigend werden. Es giebt kein Volk, das am hellen Mittage Theater spielt. Ja, die Realität und grobe Deutlichkeit des Lichtes könnte das Theaterspiel nur beeinträchtigen. Aber man könnte fragen, ob die Beleuchtung eines Bühnenbildes von mehr als einer Seite wünschenswert ist. Man fordert in der Regel die Beseitigung des Rampenlichtes und ein von vorn einfallendes Oberlicht, aber man kann mit diesen einseitigen Forderungen den sehr mannigfachen Aufgaben der Belichtung (die auch allemal Beschattung ist) nicht gerecht werden. Die Behandlung der Massen in Licht und Dunkel bleibt demnach ein eigenes Studium. Die Belichtung kann ebenso wohl formend wie verwischend, sowohl konzentrierend wie zerteilend wirken. Im allgemeinen wird aber jeder, der sich vor großem Publikum preiszugeben hat, die Erfahrung machen, daß eine dauernde, grelle, mehrseitige Beleuchtung für den Darsteller zur Qual wird. Wir haben in vielen Fällen mehr die Verdunkelung als die Erleuchtung der Bühnenszene anzustreben. Es bliebe ferner zu untersuchen, wie weit vermeintliche „Gesetze" der Bühnenbeleuchtung nur Regeln und Gewohnheiten des Publikums sind. Es zeigt sich z. B. vielfach, daß richtige Licht- und Schattenverteilung auf das Publikum „komisch" wirkt. (Ähnliches sah ich auch beim Erscheinen eines konkreten Spiegelbildes, wenn statt Attrapen natürliche Glasspiegel benutzt werden).

Das Erscheinen des Schattens (z. B. im Schattentanz der „Grille“ oder im ersten Akt von Richard III) wirkt auf ein naives Publikum in der Regel, wie ein technisches Kunststück mit der zum Lachen anreizenden „Energie des Ungewohnten“ ...

Mit dem, was wir hier andeuteten, sind die Möglichkeiten der Zukunftsbühne nicht im geringsten erschöpft. Es ist z. B. nicht vorabzusehen, wie manche Gesetze geometrisch-optischer Täuschung von der Regiekunst nutzbar zu machen sind. Man denke sich etwa, daß die Wucht eines gewaltigen Schlosses auf die Zuschauer einwirken soll. Die heutige Inszenierung würde einen weiten Ausblick auf Hallen und Säle schaffen, die des ganzen Bühnenraums benötigen. Jedes einzelne Requisit würde womöglich streng im Zeitstil gehalten sein. Durch eine perspektivische Malerei auf der Hintergardine würde man die Illusion eines Raumes schaffen der größer als die Bühne selber ist. Man würde aber wahrscheinlich eine stärkere und treuere Wirkung erzielen, wenn man auf engem Raum lediglich eine einzige mächtige gotische Fassade oder auch nur ein Portal mit Flügeltüren dem Zuschauer nah vor Augen rückt. Vor dem Portal müßte dann die Szene gespielt werden ... Viele Wandlungen können wir noch nicht vorabsehen. Wir wissen z. B. nicht, wie weit die amerikanischen Versuche, mittelst des Kinematographen beliebig wechselnde Szenerieen auf eine vollkommen leere Bühne zu projizieren, schließlich siegreich werden können. Andere Neuerung kommt, die mehr an der Peripherie des Ästhetisch-Notwendigen liegt. Sie wird sich aufs Größte wie aufs Geringste beziehen, wird sich um die neue amphitheatralische Bauart, die Beseitigung des Logenhauses und den Plafond bemühen, wie um kleine Verbesserung an den Garderoben, ja selbst am Theaterzettel ...

„Aus Dichtung und Kunst sind die Großen geschwunden.
So lautet der Trost, den sich Karlchen erfunden,
Durch den er die Pein im Bewußtsein los ist,
Daß er selber zu klein, um zu sehen was groß ist."

Ein alter Schauspieler, der Jahrzehntelang die Entwicklung des Theaters verfolgte, legte sich eine Sammlung von Kritiken an, in denen Jahr um Jahr folgende Sätze wiederkehren: „Wir leben in einer Übergangszeit". „Auf den Messias der deutschen Bühne warten wir vergeblich". „So schlecht wie in diesem Jahre ist das Theater noch nie gewesen" . . . Während Kritik und Literarhistorie in der Tradition des „silbernen Zeitalters" stecken, sind wir nun unbemerkt in das goldfiligranene eingetreten. Wir verehren noch die Tragödie Hebbels und Kleists. Aber wir empfinden ihre schiefe „verhegelte" Abstraktheit, die verkehrte ungerechte Ethik, die brutale primitive Unklarheit ihrer sozialen und intellektuellen Voraussetzungen. Unsre Wege sind neu.

Siebentes Kapitel.

Vom Stil.

„Alles ist schön zu sehen, aber schrecklich zu sein".
Buddha.

Wir wollen unsere Betrachtungen mit Ausblicken schließen, die den Leser weit über die spezielle Erfahrung der Bühnenpraxis hinaustragen ... Man kann *jedes* Kunstgebilde als „stilisierte Einheit von symbolischem Charakter" bezeichnen. — Diese beiden Attribute des Kunstwerks nun, die *Stilhaftigkeit* einerseits und die Symbol- oder *Bildhaftigkeit* andrerseits, sollen uns in den folgenden Darlegungen näher beschäftigen.

1.

Wenn man in den bildenden Künsten von Bronze, Holz- Graphit- und dergleichen -Stilen redet, so meint man zunächst nichts, als Gerechtigkeit gegen gewisse „natürliche" Erfordernisse, die jeder *Rohstoff* mit sich bringt. Man meint nicht „*Sinn*-" sondern einfach „*Material*gerechtigkeit". Denn man weiß instinktiv, daß man nicht *genau* den gleichen Gegenstand in Holzschnitt oder Lithographie „und auch" in Kupferradierung versinnlichen kann, und daß man z. B. das Aquarell verfälscht, wenn man es in Pastell zu übersetzen sucht. Eine solche „natürliche Materialgerechtigkeit" wird nun in der Bühnenkunst *nicht* gefordert. Denn sie ist eine Misch- und Gesamtkunst aller möglichen Materien. Wohl aber fordert auch die Bühne jene stilisierende „Sachgemäßheit", zu der

nur ein nüchterner Kunstverstand befähigt, der Inhalt und Beiwerk, Wesentliches und Ornamentales auseinander hält. Der Regisseur wie der Schauspieler sollen das „innere Licht“ aus den Dingen locken. Denn „die Dinge haben ihre Tränen“. Aus allen spricht eine zentrale Sprache, eine seelische Pointe. Und dieser *Pointe* müssen alle Energieen und Möglichkeiten der zufälligen, zeitlichen, natürlichen Persönlichkeit dienstbar gemacht werden. Darum ist die stille Ehrfurcht vor der Tatsache, die tiefe Demut gegenüber dem, was nun eben *ist*, eine Vorbedingung der Künstlerschaft. — Gleichwie kein Gebrauchsgegenstand, kein Messer oder Glas, Leuchter oder Aschenbecher, „schön“ sein kann, wofern nicht jede Forderung der Zweckmäßigkeit *voraus* erfüllt ist, so wird auch das rein ästhetische Wohlgefallen in den scheinbar spielerischen Künsten *vor*bedingt durch die Beugung aller luxuriierenden und vagierenden Willkür unter Gesetze der „Lebensnotwendigkeit“. Diese kraftvolle Bejahung des *Zwanges*, dieses Herrschertum im Dienen macht die „Freiheit“ der Kunst aus. Wer die freiwillige Beugung des Ich unter sachliche Notwendigkeiten *nicht* erkämpft, der kann auch bei der größten Könnerschaft, nicht zum Künstler werden. Solche Unterstellung des Zufalls unter vernunftgemäßen Zwang nennt man „Stilisieren“.

2.

Nun spricht man freilich auch von „Stilisieren“ in einem schlichteren, der Betrachtung der Architektur entstammten Sinne. Man nennt den *Vortrag*, der bewußt vereinfacht, nennt die *Technik*, die, (über unmittelbare Illusionswirkung hinausgehend), gewisse „Schematismen“ bildet, „stilisiert“. Dabei schwebt insgeheim ein Geometrisieren und Heraldisieren, ein Formgeben in freien Schwingungen vor, wie es Gliederungen und Verschlingungen architektonischer Gebilde zu eigen ist, oder wie man es im musikalischen Kunst-

gebild wieder findet. Dieſe zahlenmäßige, rhythmiſche, abſtrakte Geſetzlichkeit obwaltet auch im ſcheinbar regelloſem Spiele, wie es die Kunſt des Barock oder Rokoko geliebt hat. Indem wir an dieſen tektoniſchen Stilbegriff denken, ſprechen wir auch von einer „ſtilvollen Theateraufführung", um zu ſagen, daß alles „zu viel" und „zu wenig" vermieden und die Inſzenierung auf die ſelbſtverſtändlichſte Formel reduziert worden ſei. Im Sinn ſolcher Vereinfachung iſt beſonders die Dramatik Henrik Ibſens als „ſtiliſiert" zu bezeichnen. Sie vermeidet Zutat, Zufall und Willkür und kennt kein eigentliches Epiſodenwerk. Darin iſt begründet, daß ihre Beurteiler gern Mathematik oder Architektur zu bildlichen Vergleichen heranziehen . . .

3.

„Der Menſch weiß niemals, wie anthropomorph er eigentlich iſt". Goethe.

In den Worten Stil und Stiliſiertheit liegt fernerhin eine gewiſſe „Teleologik". Dieſes „teleologiſche Moment" der Kunſt wird von einer Unendlichkeit ſozial-phyſiologiſcher und anthropologiſcher Tatſachen getragen. Der Menſch iſt durch und durch „Wille"; d. h. ein „Werte" ſetzendes, „einſchätzendes" Weſen. Dieſer Charakter wertenden Trachtens kommt nun auch in der Sphäre zum Ausdruck, die, (ſcheinbar), von allen Verſchlingungen aktiven Strebens und Wollens befreit iſt, in der Sphäre der Kunſt. Die Kunſt iſt zwar ihren Inhalten nach, allem realen Wollen und Widerwollen in der Tat „transzendent"; aber ihre Gegenſtände können doch eben nur in Menſchen lebendig werden, deren unablegbares Stigma jenes „teleologiſche Werten" iſt. — Gäbe es ein Reich der „reinen Ideeen", (gleich dem τόπος οὐρανιός Platos), eine Sphäre, die alle idealen Geltungseinheiten, alle „Wahrheiten" umfaßte, ſo wäre dennoch die „Erkenntnis" der Wahrheit an ein ganz ſpezifiſches Moment geknüpft, das

nicht im Wesensinhalte der Wahrheit selber liegt; nämlich an das Moment der erlebten Evidenz, d. h. an das Gefühlserlebnis oder die „Affirmation“ des Wahrseins. Diese Tatsache, daß die Erkenntnis alles Seins und Wahrseins in auswertenden Erlebnissen verankert liegt, ist aber etwas spezifisch Menschliches. Wir können nichts erfahren, noch wissen, in dessen Inhalt sich nicht auch die notwendigen Formen seines Erlebtwerdens wieder spiegeln. Jenes Glaubensmoment aber, jenes Convertiert- und Überzeugtsein vom „Wahren“, jenes „belife“ kann man niemals rein aus den Inhalten der Überzeugung hervorholen. Man kann vielmehr von „Wahr und Unwahr“, „Gut und Schlecht“, kann schließlich auch von „Gott“ oder von „Sein schlechthin“ nur reden in Beziehung auf eine Erkenntnis dieses Wahren, ein Wollen dieses Guten, ein Bewußtsein dieses Seienden; und selbst alle idealen Tatbestände „reiner Mathesis“ werden erst im Glaubenserlebnis zu „sinnvollen“ Tatbeständen. Gott oder die Wahrheit selbst wüßte von sich selber nichts, ohne ein „Glauben“ ihres Seins. Der Geist kennt somit zwei schlechterdings unwiderlegliche Instanzen: die Mathematik und das Gefühl. Immer aber bleibt die erste Instanz in der zweiten fundiert. — So tauchen denn auch aus allen ästhetisch-objektiven Richtigkeiten, aus Schön und Häßlich, immer neue Füllen anthropomorpher Beziehungen auf. Neben der biologischen Verwurzelung alles Ästhetischen (z. B. in den Proportionen des Menschenleibes, in der Natur menschlicher Arbeit, der anatomischen Eigenart des Auges, des Ohres, des Gehirns, des Kehlkopfs, des Blutkreislaufs usw.) liegen zahllose Verwurzelungen in soziologisch-historischen Tatsachen. Dieser soziale Unterbau der Künste tritt nun aber nirgendwo so klar und einfach ans Licht, wie in den Künsten des Theaters. Hinter aller Liebe zum Theater steht eine demokratische Liebe zur Masse! Der Schauspieler wie der Dramatiker sind recht eigentlich „soziale

Typen", die eine innerſte Verwandtſchaft mit dem Typ des Sozialorganiſators, Politikers und Agitators bewähren ...

4.

Jede Art „Bühnenſtil" (mag man nun an das engliſche, japaniſche, indiſche, ruſſiſche oder ſonſt ein Theater denken), iſt der zeit- und ortbedingte Ausdruck einer endlichen Summe ſozialwirtſchaftlicher, ethnologiſcher Umſtände. Eben darum iſt der „Stil" nur eine hiſtoriſche Macht. Es iſt unmöglich, daß ſich das begrenzte, zeitlich und örtlich gebundene Individuum dieſer hiſtoriſchen Macht jemals entziehe. In den Stilen haben wir vielmehr die Willensziele und Wertungserlebniſſe mehr oder minder umfaſſender „Gruppenſeelen" zu ſuchen, und der Einzelne kann jederzeit nichts ſein als ein Indikator ſolcher „Gruppenſeele". Hierin liegt jedoch keine Ableugnung abſoluter, ewiger (durch keinerlei „Anthropologismus" und „Pſychologismus" relativierbarer) „äſthetiſcher Axiome". Denn ſo iriſierend all die Stilmöglichkeiten hiſtoriſcher Volkheiten und Lebensgruppen auch erſcheinen mögen, — es iſt doch allen gemeinſam, daß ſie eben „Stile" ſind, d. h. ſich nach formalen Normen richten und abſolute Axiome ſchon vorausſetzen. Das Daſein dieſer „reinen" Geſetze aber ſtellt an alle Kunſtkritik ſeine unerbittliche Forderung! Der „Kunſtkritiker" ſoll nicht nur auf die aktuellen Inhalte des Theaters, auf die konkrete Fabel und die kulturellen und philoſophiſchen Verwebungen der Bühnenſtücke eingehen; ſondern er muß vor allem den Bild- und Symbolwert und damit die äſthetiſche Einheitlichkeit der betreffenden Sphäre überblicken. Er muß insbeſondere von der Eigenart des „Milieu" und der Zeit wohl zu abſtrahieren vermögen. Man darf nicht ein Paſſionsſpiel für wichtiger als eine Poſſe, ein Hoftheater für wertvoller als eine Bauernbühne halten, denn es pflegt ja oft ein Volks- oder Jargontheater, das von der Gewohnheitsgemeinſchaft weniger Menſchen getragen wird, „in ſich vollendeter" zu ſein, als etwa das königliche Schau-

ſpiel der Hauptſtadt. Jeder Menſch hat freilich das Recht, das ihm adäquate Theater zu ſuchen. Und jedes hochſtehende Theater kann ſchließlich nur die Sprache eines beſtimmten Kreiſes reden und wird ſomit in gewiſſem Sinn ſtets „ſpezialiſtiſch" ſein. Weil aber das Theater nur von ſozialitären Gruppen verkörpert wird, ſteht es in einer innigen Beziehung zu der fortſchreitenden Verſtaatlichung des Menſchen. Das Theater vertritt ſtets das Prinzip der „Urbanität". — Man kann ein Gedicht, ein Gemälde, eine Zeichnung oder ein Muſikſtück in tiefer Einſamkeit, auf dem Lande genießen. Ja, man muß zum Verſtändnis lyriſcher Kunſt auf ſich ſelbſt zurückgeworfen ſein. Aber zum Genuſſe des Dramas begibt man ſich „in die Stadt"; man ſpielt Theater, wo man ſich ſieht und geſehen wird, und alle Dramatik wurzelt in ſozialethiſchen Fragen und Beziehungen. — So iſt denn ſeit früher Menſchenvorzeit das Theaterſpiel Träger aller vergeſellſchaftenden, ſozialiſierenden Tendenzen geweſen. Eben darin gründet ſein Zuſammenhang mit Kultur, Politik und Moral. Und andrerſeits gründet darin die prinzipielle Feindſchaft jener andern kulturellen Energieen, die unſre „individuelle" Erlöſung und Heiligung verwalten. Es iſt ein geſunder Inſtinkt, daß jede konſervative, antinivelliſtiſche oder romantiſche Willensrichtung ihren Abſcheu und ihre Verachtung vor allem gegen das Theater kehrt. Die agrariſche Beſtrebung, die zur Dezentraliſation der großen Städte führt, die romantiſche Kulturflucht, die eine „Rückkehr zur Natur" verlangt, der Anarchismus, der die Geſellſchaft atomiſieren will und jenes religiöſe Prieſtertum, das die Frage der Einzelſeele vor allen ſozialen Fragen zu bebauen hat, — ſie alle ſtimmen in der Abkehr vom Theater überein. Und man kann auch in der Tat einer Individualiſtenkultur ſehr differenzierter, apart exzentriſchen Gruppen nicht verdenken, daß ſie im Theater eine vergröbernde, notwendig nivellierende

und ſomit vergemeinernde Inſtitution bekämpft, wenn ſie nicht vorzieht eben das Moment weiterer Spezialiſierung in die Entwicklung des Theaterweſens ſelbſt hinein zu tragen. — Zunächſt aber entſpricht die Liebe zum Theater immer einem Verſtändnis ſtädtiſcher und ethiſcher Bedürfniſſe. Die Entwicklung der Bühne wird daher ſtets mit zentraliſierenden, kommuniſtiſchen Idealen verbunden ſein. Denn das Theater ſpiegelt nach der hiſtoriſchen wie der pſychologiſchen Seite nur die „Facies" kultureller Vergeſellſchaftung. Das Studium des Theaters iſt daher auch die wichtigſte Quelle für Kulturpſychologen und Soziologen ...

5.

Aus unſerm Gedankengang ergibt ſich, worin wir die „Genialität" des Bühnenkünſtlers zu ſuchen haben. — Alles „Genie" wurzelt in zeitlich und lokal bedingten, durchaus hiſtoriſch-vergänglichen Elementen, denen das ſeltene, energieenreiche Individuum ſich nur zum Gefäße geben kann. Das Wort „Genie" kommt von γένος Geſchlecht; darin liegt eine Beziehung auf ſeine Wurzeln. „Genie" iſt einer, der dem ſtumm geborenen, namenloſen und ſchnell vergeſſenen Generationen in irgend einer Richtung als Sprache und Rechtfertigung, zu Anſporn und Ermutigung taugen mag. In jeglicher Genialität kreuzen und tragen einander die zwei entgegengeſetzten Typen des Kollektiv- und Individualwertes. Einmal iſt Genialität bedingt durch die Abnormität des Individuums. Andrerſeits aber, (und im Gebiet der Theaterkunſt iſt dies das wichtigere), muß gerade die Prominenz des einmaligen Individuums ſich zum „Repräſentanten" ſolcher Inhalte eignen, hinter denen eine (mehr oder minder große, wichtige) Gruppe ſteht. Das Genie muß, ſelbſt in ſeiner kapriziöſeſten Abſonderlichkeit doch noch das Sprachrohr anderer lokal- und zeitbedingter Menſchen bleiben. Eine bloße Spezialität und Überſteigerung dagegen wäre niemals „genial" ... Somit

wird sich ein merkwürdiger Wertunterschied ergeben, je nachdem man die qualitative oder quantitative Seite der Genialität, den repräsentierten Inhalt oder die eindringliche Repräsentation des Inhalts als das Wesentlichere vor Augen hat. Ein durch Geburt, durch Fleiß oder Glückszufall bevorzugtes Individuum kann unsterblich sein, nur, weil es in seiner Eigenart von einer bestimmten Gesellschaftsschicht als ihr geeignetster „Repräsentant" ergriffen wird. Es gibt ja keine Gruppe, die nicht ihre „Genies" erzeugte; der Verbrecherkeller hat sie so gut, wie der Bundesrat. — Es erstreckt sich somit durch die Geschichte des Menschengeschlechts gleichsam eine Stufenleiter der „Genialität", je nachdem der überbegabte Mensch eine kleine oder große, wichtige oder unwichtige Gruppe „repräsentiert"; von dem Genie eines Kegelklubs bis hinan zu den „universellen Repräsentanten des Menschengeschlechts"... Dieser sehr ergiebige Begriff der Genialität nun (der uns auch vor der trivialen Phrase schützt, daß die Bühne keine „eigentlichen Genies" erzeugen könne), gibt uns eine zwiefache Bewertung der darstellenden Künstler an die Hand. — Es ist möglich, daß der Schauspieler wahrhaft genial ist, ohne irgendwie aus der Gewohnheit des Rollenfachs herauszutreten und neue Seiten der Menschlichkeit zu offenbaren; es ist aber auch umgekehrt möglich, daß die ganze Genialität des Darstellers durch die Besonderheit und Neuheit von Rollen getragen wird, zu deren Verkörperung just er allein sich eignet. — Hierin aber liegt die Quelle großer kritischer Ungerechtigkeit. Unsere Gegenwart ist besonders geneigt, ihr Interesse an allem Neuen und ihre dispositionelle Vorliebe für bestimmte litterarische Inhalte ohne weiteres als ein Surrogat für schauspielerisches Können hinzunehmen. Eine bestimmte Gruppe großstädtischer Künstler (und vor allen Künstlerinnen) erschöpft ihre Bedeutung darin, daß sie sich zur Resonanz neuer Litteraturgattungen oder zur Verleiblichung auffallender, seltsamer, morbider, pathologischer

Zuſtändlichkeiten eignet. Ihre Empfehlung beſteht in nichts anderem, als daß man ſie eben für „pervers“ oder „abnorm“ hält. Auch darin *kann* Größe ſein; aber man ſoll nicht die Bühnenkunſt darauf feſtnageln. Ich mache mich anheiſchig, aus jedem für die Bühne begabten jungen Menſchen eine „Spezialität“ heranzubilden, wofern es mir gelingt eine Rolle ausfindig zu machen, für die juſt *er*, ſeiner Eigenart nach, ſich eignet. — Endlich ſteckt in der Überſchätzung des Darſtellers *ſubtiler* Seelenſeiten ein gut Stück europäiſchen „Snobismus“. Jener kleine Kreis im Weſtviertel der Großſtädte, der ſich aus dem Kosmos heraus zu äſthetiſieren liebt, redet ſich ein, daß „das Theater“ ſchlechthin auf *ſeine* ſpezifiſche Lebenskonſtitution geaicht ſein und *jene* Seeleninhalte ſpiegeln müſſe, die momentan „modern“ ſind . . .

6.

Neben den Begriffen Stil und Stiliſiertheit ſtehen die verwandten Begriffe Manier, Manirismus und Virtuoſität. — Was man mit dieſen Worten benennen *kann*, das ſind Vorzüge und Tugenden *individueller* Übung und Erwerbung, während der „Stil“, (wie wir geſehen haben), eine konſervative „hiſtoriſche Macht“ iſt. — Große Verwirrung aber im Gebrauch all dieſer Worte ſtiftet unſre laxe Sprachgewohnheit. So werden insbeſondere die Begriffe „Manier“ und „Virtuoſität“ in den Sprachen des Südens, (vielleicht als Symptom ſinnlicheren Denkens), nicht für die „Technik“ des Künſtlers, ſondern in Bezug auf den „Vortrag“ oder die „Darſtellung“ angewandt. Als „Virtuoſen“ bezeichnet der Italiener nicht einen großen Techniker, ſondern ſchlechthin den *Könner*. Das Wort, in dieſem Sinne gebraucht, bezeichnet das Höchſte, was man im Gebiet der Kunſt erreichen kann, denn man kann nicht genug betonen, daß nicht große Gaben, Leidenſchaften, Energieen, an und für ſich, für die Kunſt von Wert ſind, ſondern daß ſie lediglich als Zug- und Spannkräfte

ästhetischer Aufgaben ihre Berechtigung haben. — Ebenso wird nun als buona maniera nicht die vollendete technische „Behandlung“ (manus=Hand=Handlung) bezeichnet, sondern der zweckmäßige Charakter einer Kunstleistung schlechthin. Da wir uns indessen nicht um Begriffsstreitigkeiten zu kümmern haben, sondern sachliche Differenzen begrifflich auseinander halten wollen, so genügt es, auf die Tatsache jener Differenz hinzuweisen, die man mit dem auf den generellen Charakter bezüglichen Begriff des „Stiles“ einerseits und den auf die individuelle Leistung bezüglichen Begriffen „Manier“ und „Virtuosität“ andrerseits, auseinander halten kann . . .

7.

Die allgemeinste Umschreibung des Stilbegriffs, die in der Ästhetik begründet ist, liegt in der Forderung der sogen. „Einheit im Mannigfachen“. Eine Zerstörung des Stils, eine „Stillosigkeit“ liegt dort vor, wo dissonierende, unzugehörige Elemente die Einheit der geschlossenen Scheinwelt des idealen Gebildes zersprengen. Dies ist insbesondere der Fall, wenn natürliche, realistische Momente in die Welt der Bildgefühle beunruhigend hineinragen. Als Beispiel will ich nur wenige selbsterfahrene Wahrnehmungen anführen. — In der Stadt Danzig befinden sich im sogen. „Artushof“ Wandgemälde, die Jagdszenen darstellen, in denen auf dem gemalten Wilde echte Hirschgeweihe befestigt sind. Die Kollision des gemalten und des realen Gegenstandes wirkt dabei so überraschend, daß jeder naive Mensch sofort die Häßlichkeit der Verbindung fühlt. Eine verwandte Erfahrung kann man in der Marienkirche der selben Stadt machen. Hier hat man umgekehrt auf den Stein prachtvoller gotischer Pfeiler farbige Draperieen gemalt. Man spürt im Betrachten sogleich, daß der ästhetische Wert des Pfeilers im selben Maße leiden muß, als die aufgesetzte Malerei im stande ist, für sich selber Aufmerksamkeit zu beanspruchen. — Eine Verletzung des stilgründenden Gesetzes,

„der Einheit im Mannigfachen“ liegt ferner überall vor, wo sehr verschiedenartige inhaltliche Beziehungen und Reminiszenzen unvermittelt aufeinander platzen. (z. B. wenn man in Goslar auf den alten romanischen Kaiserpalast das Märchen vom Schneewittchen gemalt sieht.) — Ferner dann, wenn zwei in sich selbst abgerundete Kunstgebilde so aneinander gefügt werden, daß ein summatorisches „Begreifen“ nicht möglich ist (z. B. in Würzburg im Nebeneinander des romanischen Doms und der angefügten Rokokokapelle). — Endlich aber wird das Apperzeptionsgesetz der „Einheit im Mannigfachen“ auch dort verletzt, wo das ideale Gebild nicht klar von der Sphäre des Wirklichen *räumlich* abgegrenzt ist, (z. B. wenn Statuen ohne Sockel auf die Straße gestellt werden, oder wenn man, wie in England geschieht, die Statuen von Verehrern am Sockel der Denkmäler anbringt; endlich immer dann, wenn einem Bilde die scharfe Umrahmung fehlt). Wiederum eine andere, auf den gleichen psychologischen Zusammenhang verweisende Form von „Stilverletzung“ ist die, daß der Zweck oder die Umgebung als ein *kontrastierendes* Moment in die ästhetische Apperzeption hineinbricht; (ein solcher Kontrast scheint mir z. B. vorzuliegen, wenn man Tormonumente in das Leben moderner Straßen hineinstellt, z. B. bei dem unschönen „Siegestor“ in München); auch findet man diese Dissonanz, wenn ein für *bestimmte* Umgebung geschaffenes Kunstwerk in eine andere räumliche Umgebung als die ursprüngliche überführt wird (wie z. B. Donatellos David in Florenz), oder wenn das Werk die Umgebung oder diese das Werk „totmacht“. (Schloßfreiheit und Begasbrunnen in Berlin). Schließlich aber kann auch der sehr eigentümliche Fall eintreten, daß ein ästhetischer Eindruck zwar einheitlich und darum „stilvoll“ wirkt, gleichwohl aber *innerhalb* seiner Einheitlichkeit nicht *mannigfach* genug gegliedert ist, um die Apperzeption zu *fesseln*. (Dieser Fall liegt vor, bei ganz gradlinigen,

ungegliederten Straßenbildern, wie etwa der langweiligen Ludwigstraße in München). Das gemeinsame Moment *aller* Formen von Stilwidrigkeit ist also die Unmöglichkeit *zugleich* einheitlicher *und* mannigfach differenzierter Apperzeption von seiten des Beschauers ...

Alle die hier angeführten Beobachtungen nun hab ich auf der Bühne Abend für Abend wiederholt. — Einen der frappantesten Beweise für die Forderung der unverbrüchlichen „Bildeinheit" der Szene bietet die disästhetische Wirkung, die das Erscheinen lebender Tiere auf dem Theater macht. Grade darum, weil das Tier genau wie das selbunbewußte naive Kind schon *an und für sich* einen „ästhetischen Zauber" übt, fällt sein Auftreten *immer* aus dem Ensemble des Szenenbildes heraus. Das Verwenden lebender Tiere im Bühnenbild erscheint mir somit (trotz Baireuth und Richard Wagner), unstatthaft und barbarisch. Je mehr diese mitspielenden Hühner, Hunde und Pferde für sich selbst in ihrer lebendigen Realität ein Interesse beanspruchen, um so mehr zersprengen sie den symbolischen Charakter der *gespielten* Handlung. Das Tier ist sinnlos; die dramatische Aktion aber „bedeutet" etwas. — Eine der subtilsten Erfahrungen ferner scheint mir die, daß auch der „schöne Mensch" im Bühnenbilde stilstörend wirken kann. Da nämlich der Schauspieler keineswegs schön *sein*, sondern lediglich schön *wirken* soll, so ist der weniger schöne Mensch bei der *Darstellung* der Schönheit oft vor dem schöneren im Vorteil, weil die Aufmerksamkeit, die jede *reale* Schönheit, jede *faktische* Lieblichkeit mit Recht auf sich lenkt, dem Interesse am *vorgestellten* Schönen entzogen wird. Es ist daher keineswegs häufig, daß sehr vollendete Menschen gute Schauspieler sind. Was auf der Bühne freilich unter allen Umständen zum Vorteil gereicht, sind beim Manne Vorzüge der Statur, bei der Frau Reize der

Digitized by Google

Anmut (denn Anmut ist nur Schönheit in der Bewegung); dagegen sind grade die feinen, zarten, rührenden Schönheiten des Menschen, die Schönheit des Auges, der Stirn, der Lippen, des Ohres und der Hand keineswegs für das Bühnenspiel besonders wesentlich. — Wenn schon die Aufmerksamkeit auf natürliche Schönheit, den Eindruck der „vorgestellten" Schönheit grob durchkreuzen kann, so ist das selbstverständlich weit mehr bei all den rohen natürlichen Beziehungen der Aufmerksamkeit der Fall, die der oder jener Theaterbesucher an den Anblick einzelner Personen, Kleider oder Requisite knüpfen mag ...

8.

Die gröbste Verkennung des Bildcharakters aber ist endlich die, daß das Spiel in Ernst, das Bildgefühl in reale Gefühle von „Furcht und Mitleid" übergeht und aus dem Quasileben, das das Kunstgebilde führt, ein Scheinleben, d. h. eine scheinbare Realität wird. Eine solche, alle ästhetische Freude durchkreuzende, ungemein unheimliche Wirkung der scheinbaren „Lebendigkeit", (wie wir sie auch angesichts von Wachsfiguren oder Leichen erleiden), kann man am typischsten im Betrachten polychromer Monumentalplastik studieren. (So wirkt z. B. die Darstellung des verwesenden Auges durch Emailsubstanz an Klingers Salome wirklich abscheulich). Das Bemühen der Bildhauer, das Naturdunkle, Träumerische der Augenwimper, den Glanz des Haars, das Durchschimmern von Blut und Fettpolster durch Bemalung der Statuen wiederzugeben, scheint um so verhängnisvoller zu werden, je mehr die Proportionen der Statue denen des natürlichen Menschenleibes sich nähern, während Miniaturplastiken eine vielfarbige Behandlung vertragen, nur weil die Verjüngung der Proportionen (und zugleich die Reflexe, die die engbenachbarten Farben, eine auf die andre, werfen) den Eindruck scheinbarer Lebendigkeit

und die Illusion des Wirklichseins nicht aufkommen lassen. Wenn diese Beobachtung für die Werke der Alten gleichwohl nicht gilt, so liegt es daran, daß sie seine Lasurfarben der Natur des Marmors unterordnen, nicht aber, im Geist „naturalistischer“ Ziele verwenden. (Hiergegen scheint auch nicht die Tatsache zu sprechen, daß die berühmtesten Plastiken, die wir weiß erblicken, ursprünglich farbig waren; wir wissen ja nicht einmal, in welcher Umgebung diese Werke standen). Diese wenigen Hinweise müssen genügen, um den großen Unterschied des „erlebten Scheins“ vom „scheinbaren Leben“ zu illustrieren . . .

9.

Es liegt nun in der Natur allgemeiner Begriffe, daß sie einen solchen Reichtum einander steigernder, durchkreuzender, verdunkelnder Hindeutungen umfassen, daß grade die Dehnbarkeit ihres Sinns sie nichtssagend und leer erscheinen läßt. Sie sind wie „tot, vor lauter Leben“. — So steht es nun auch um den Begriff „Stil“. Er wird so allgemein verwendet, daß sich keinerlei Spezielles und Konkretes als Merkmal von Stilheit übereinstimmend angeben läßt; es sei denn die Tatsache großer „psychischer Wirksamkeit“. — „Dieses Werk ist stilvoll“, das bedeutet im gemeinen Sprachgebrauch nicht viel mehr, als „es ist eindrucksvoll“. — Eine gedankenlose „Kunstkritik“ sorgt dafür, daß eine Fülle ähnlich ausgedroschener Floskeln von Mund zu Mund weitergehen. „Das Werk ist lapidar“. „Es hat große Konturen“. „Es ist kosmisch“. „Es hat den Ewigkeitszug“. Wie oft muß man nicht solche Übelkeiten hören! Hinter alle diesen Redensarten der Kunstschreiberei lauert immer nur die leere Tautologie. Man sagt mit diesen Superlativismen nicht mehr, als daß eben etwas „groß“ sei und wegen seiner Größe „Eindruck macht“. Aber man denkt sich das „Große“ zunächst zu grob, im Sinne irgendwelcher

Maſſenhaftigkeit oder Dynamik. Dies erweiſt beſonders die Entwicklung des mit dem Stilbegriff eng verſchwiſterten Begriffes der „Monumentalität". Als „monumental", (monere, erinnern), bezeichnete man urſprünglich nur die Grabmale der Vorwelt, den primitiven Tumulus, die Pyramide, die terraſſierten Monumente des Orients! — ihnen allen iſt gemein, daß eine ſeeliſche Intenſität (Schmerz, Ehrfurcht, Liebe uſw.) durch körperliche Quantitäten verſinnlicht werden ſoll. Mächtige Granitquadern von ſolidem Gefüge, ſtatiſche Dauerhaftigkeit, feſte Konſtruktion, ewiger Beſtand ſollen der Nachwelt, die *Bedeutung* großer Könige und Helden künden. Je herber der Verluſt, um ſo härter und mächtiger der Granit. — Dahinter ſteht die ſelbe primitive Anſchaulichkeit, die auf dem archaiſchem, kultiſchem Relief jede ſeeliſche Überlegenheit durch *Überlebensgröße*, dagegen Unterworfenheit und Ehrfurcht durch kleinere Proportionen ausdrückt, oder auf Tafelbildern des Mittelalters die Figuren der „Donatoren" als ganz winzige Puppen neben die Rieſengeſtalten der Heiligen ſetzt. Dieſer alte Begriff der Monumentalität iſt heute bedeutungslos. Es beſteht unter den Äſthetikern zwar ein Streit, ob es eine rein „dynamiſche Erhabenheit" überhaupt gibt; ſicher aber iſt jedenfalls, daß die Eindrucksenergie, die an allem *Quantitativ*-Mächtigem haftet, in den modernen Künſten zu Gunſten *anderer* Formen ſeeliſcher Energie zurückgetreten iſt; die „Großartigkeit" des Kunſtwerkes iſt für uns nirgendmehr an Wucht, Ausdehnung, Maſſenhaftigkeit von Stoff oder Formen geknüpft. Der griechiſche Tempel mit doriſchen Säulen und der ſtattlichen Erhebung und breiten Lagerung ſeines Daches aus Marmor iſt für uns nicht „monumentaler", als etwa eine barocke Faſſade, die nur aus leichtem Stuck geformt iſt. Auch die alte Behauptung, daß der romaniſche Stil mit ſeinen breiter gelagerten Flächen und wuchtenden Maſſen „monumentaler" ſei als die Gotik des

Nordens, bei der durch Dach und Turm der Himmel ſcheint und alles ſich verflüchtet und vergeiſtigt, iſt im grunde ganz nichtsſagend. Es iſt ſehr willkürlich, das Gelagerte, Maſſive „monumental“ zu nennen. Die bildenden Künſte haben im Süden ſtets mit dem Boden und dem Bodenbilde Freundſchaft gehalten; ihre Tempel und Marmorbilder ſcheinen aus dem Marke der Erde zu ſteigen, während im Norden der abſtraktere, unſinnlichere, ethiſche Geiſt frühzeitig von der Natur ſich gelöſt hat. Die Seele des die Natur überwindenden Menſchen klomm in Pfeilern und Strebebögen gotiſcher Dome, in Stützen, Wimpergen, Fialen und Krabben hinan und immer hinan, bis da oben im Wipfel, im Himmelsblau die tiefe nordiſche Seele in der einzigen ſteinernen „Kreuzblume“, ſich zu Gott erſchließt. Auch das iſt „monumental“! — Überall aber, wo wir Form und Stil finden, finden wir auch: Einheit, Reichtum, Selbſtgenugſamkeit ... Faſſen wir die Analyſen und Definitionen des Stilbegriffs in einem ſo weiten Geiſte zuſammen, dann bemerken wir, daß Forderungen des Stils für die Bühnenkunſt gelten, wie für jede andre Kunſt, daß ſie aber ſchließlich nicht nur für die Sphäre der Künſte bindend ſind, ſondern auch für Vollendung und Schönheit alles praktiſchen Tuns, ja aller menſchlichen Lebenshaltung. Einheit, Reichtum und Selbſtgenugſamkeit offenbart ſich an allem, was wir lieben, an jedem ſchönen Werk, jedem guten Buch, jedem edlen Menſchen ...

10.

„In allen Lebenstiefen ein heilig Wunder blüht die Form“.

Was ich „Stil“ genannt habe, hätte ich auch mit den Worten Form oder Geſtalt bezeichnen können. Mit dieſen Umſchreibungen aber rühren wir an ein letztes Geheimnis des Seins ... Das Weſen der „Form“ läßt ſich in keiner Weiſe beſtimmt ausſagen. Es läßt ſich nur angeben, daß „Form“ in einer wechſelſeitigen Bezogenheit von

Elementen gründe. Somit also kann sie weder außerhalb der ein Gebilde konstituirenden Elemente, noch auch *an* diesen Elementen gefunden werden. Es liegt eben „im Wesen" des „Organischen" oder „Gebildeten", daß jedes einzelne Element in einem harmonischen Verhältnis zum *Ganzen* steht. Eben dieses aber nennen wir auch die „Vernunft", den „Zweck" oder den immanenten „*Sinn*" des „Gebildes" . . . So lange nämlich das Leben nicht in die Betrachtung des *Geistes* eingegangen ist, bleibt es plump, wirr, sinnlos und unvernünftig; — ein zufälliges räumliches Nebeneinander, ein zeitliches Nacheinander stumpfer Geschehnisse und blinder Ereignisse. Nun aber spricht der gestaltende oder bildende Geist zum Leben der Seele: „Es werde Licht". Er wirft über das unendliche, unausschöpfliche, irrationale Leben, die Schleier der *Form*. Und indem diese alles Leben ertötet, *erlöst* sie es . . . In einem ganz neuen Akte der „Zeugung" oder „Gestaltung" erhält das Leben seinen *Sinn*, wird es zweckvoll und vernünftig. Das blinde psychische Ereignis wird nun zum *Erlebnis*. Das planlose Bei- und Nacheinander biegt zu einem *Ganzen* zusammen. Dieses alles wirkt die *Form*. Sie bindet, vereinheitlicht, harmonisiert. Und dennoch erfüllt sie damit nichts anderes als die eigenste Natur der Seele, die die einheitliche Zusammenraffung und Bezogenheit ihres *Selbst* auf alle das *überträgt*, was *in* dieses Selbst aufgenommen, d. h. apperzipiert, vergeistigt oder überschaut wird. Jede Überschauung der Welt also projiziert gleichsam unser *ideales* Ich in ein wirres, planloses, wüstes Geschehen hinein. Die Seele hält und ergreift immer nur sich selbst in apperzeptiven „Objekten". Die Versinnlichung oder Sinngebung des Lebens kommt dadurch zustande, daß die formende oder gestaltende Seele ihr *eigenstes* Wesen in der „Welt" ausprägt. Ihr *eigenstes* Wesen! Das aber heißt nichts anderes als ihr Geistiges, ihre „Vernunft", ihren „Gott" und die *in* der „Vernunft" gegründete Aktivität oder

Freiheit. In dieſem Sinne iſt ſomit jede apperzeptive Betätigung, jeder intellektive, geiſtige, gegenſtandformende Akt des ſeeliſchen Erlebens eine künſtleriſche, d. h. welterſchaffende Tat. Das geſamte Kosmos iſt ſomit künſtleriſche Tat des Geiſtes. Jeder Einzelakt dieſer „Schöpfung“ iſt ein neues Geſtalten organiſcher, idiomorpher Einheiten. Nur in und als Einheit wird Leben dem Leben bewußt. Die progreſſive Mehrung „organiſchen“ Lebens eliminirt und vernichtet den Zufall, ſpannt eine letzte, höchſte Lebensfülle und Lebensinnerlichkeit in die Einheit der Form und läßt ſchließlich Alles auf Alles bezogen ſein. So erſt wird das Lebendige ... Eine Sonderart dieſer das Kosmos zeugenden, geſtaltenden Energie äußert ſich als „Wiſſenſchaft“ oder „Kunſt“. (Denn dieſes Beides iſt ganz das Gleiche). Wiſſenſchaft oder Kunſt iſt jene Leben ſetzende, ſchöpferiſche Macht, die die Schematismen der „Einheit“, d. h. die Form über bunte Füllen zufälliger Erſcheinungen wirft und dadurch das Leben „in einen Rahmen ſpannt“. Was zu Wiſſenſchaft (oder Kunſt) befähigt, das iſt ſomit eine zuſammenſchauende, typiſirende Aktivität, ein Takt für Ganzheit oder Geſtalt, der die chaotiſch irre Wildnis beunruhigender, hemmender Ereigniſſe auf den Generalnenner bringt und zur Harmonie bindet. Dieſe harmoniſirende Subſumption des Lebens, dieſes Beruhigen oder „Entwirken“ alles Hemmenden aber geſchieht durch das, was ich „Bild-Symbol“ nenne. — Wiſſenſchaft und Kunſt bewältigen das Leben an Hand des „Bildes“. Wir vermögen nichts zu begreifen und zu verſtehen wenn nicht im Bilde. Dieſes Bild, auf das alles Einzelne bezogen werden ſoll, nennen wir auch die „Idee“ oder das „Ideale“. Vermöge der „Idee“ ſchließen wir die Welt zum Ringe. Unter dem Aſpekt des idealen „Anbildes“ formen und zwingen wir das Leben zur Einheit. Die Bedingung dieſer Vereinheitlichung des Lebens aber iſt die ewige Dualität unſres empiriſchen Ich und ſeines „Anbildes“, d. h. die Dualität von

Wirklichkeit und „Ideal“. Diese Dualität, die allein die Normierung und Auswertung und damit das „Verstehen“ des Lebens hervortreibt, ist die letzte Wesenstatsache der Seele. Vor ihr muß jede Erklärung von Welt und Leben ewig stillestehn. Diese Normierung oder „Idealisation“ im seelischen Erleben ermöglicht die Beziehung alles Einzelnen auf das Ganze, d. h. die Erkenntnis des Einzelnen aus der „Idee“ einer Ganzheit heraus. So erst erhält Welt und Leben „Sinn“. Für diese sinngebende Aktion der Seele aber haben wir ein besonderes Wort. Wir nennen sie „Anschauung“. Wir meinen damit eben das Auswerten oder Ausbalancieren des Lebens an Hand des Bildes. Die griechische Bezeichnung für diese tiefste Funktion des menschlichen Genies, das Wort θεάομαι hat seit Platos Tagen der Schaubühne den Namen „Theater“ gegeben. Im Theater kulminiert die menschheitliche Seele. Auf diesem Gipfel aller künstlerischen, wissenschaftlichen Aktivität schaffenden Geistes, in der großen Tragödie, wird die letzte Formgebung, die letzte Bewältigung erreicht, wird der sinnlose, brutale, formlose Stoff irrer Lebenstatsachen und Weltgeschehnisse zum „Erlebnis“, d. h. zum Bilde der verstehenden Seele. Das Drama ist Gottesdienst, weil in ihm „Gott“ die Welt zum Bilde seiner Selbst zu schaffen vermag. Im Theater gibt die Seele der Welt ihren Sinn. Und sie gibt der Welt ihren Sinn! Sie macht sich die Welt faßlich, indem sie sie unter dem Bilde ihres eigensten Wesens erfaßt. Das Theater erschließt somit im unmittelbaren Erschauen den „Sinn“ der Welt; — das Bild auf der Schaubühne verstehen, heißt den „Sinn“ der menschlichen Seele und in ihm alles Leben begreifen. —

Achtes Kapitel.

Vom Bilde.

„Alle Kunst ist Symbol".

Ibsen.

Das betrachtende „Erleben im Bilde", die einsfühlende Versetzung des eigenen Selbst in die Szenenfolgen des Theaters und das seelische Zusammenwachsen von Dichter, Schauspieler und Publikum zu dem dreieinigen Ich der „Handlung"; — das alles ist ein so geläufiges, „natürliches" Erlebnis, daß dem naiven Genießer nur mühevoll klar zu machen ist, auf welche neuen psychologischen *Probleme* die ästhetische Analyse der Theaterseele endlich stößt, wenn sie sich nicht nur auf Psychologie des Schauspielers beschränkt, sich nicht in billigen Betrachtungen über die Natur des *Gegenstandes* der Bühne, (über das „Wesen des Dramas") ergeht, sondern über den komplexen Vorgang im betrachtenden Zuschauer Rechenschaft geben will . . .

1.

Es muß zunächst noch ein Mal betont sein, daß das „Erleben im Bilde" immer nur das Erleben einer *Quasi*-wirklichkeit ist, die niemals ohne Zerstörung des *ästhetischen* Wertes in die Realität des gelebten *Faktums* überschlagen kann. Damit ist nun aber *nicht* gesagt, daß die *Inhalte* der Bühne *andere* sind, als die des Lebens, oder daß es irgendwelche Lebensinhalte gibt, die nicht auch in das *Bild* des Lebens, das die Bühne bietet, eingehen *können*. Es *gibt* nichts, was nicht auch auf dem Theater „darstellbar" wäre. Die Bühne kann auch sogen. „Tendenzen", religiöse,

patriotiſche, wirtſchaftliche, politiſche Tendenzen in uns lebendig machen. Sie hat ferner auch das Recht, Gedanken und abſtrakte Reflexionen zu bieten. Nur erhalten alle dieſe Inhalte im Bühnenbilde eine neue „ſymboliſche Tönung". Sie treten uns entgegen als Willensmotive handelnder und leidender Weſen, in deren Willensleben wir, mit- und gegenahmend, hineingezogen werden. Sie treten uns *nicht* entgegen als faktiſcher Kalkul oder als Aufforderung und Mahnung an *unſer* aktuelles, praktiſches Wollen. — Wo *das* geſchieht, wo nicht „im Bilde" ſondern *aus* dem Bilde heraus gepredigt oder bewieſen wird, da hört eben die „Kunſt" auf und ſetzt das Leben mit all ſeinen Intereſſen ein. — Es mag nun freilich geſchehn, daß der Zuſchauer auch aus dem Niedertauchen in die Inhalte der „Bildwerke" nicht unverändert ins Leben zurückkehrt, daß vielmehr die Seele durch ihr *zweites* Leben in der „idealen" Sphäre, Läuterung oder Schwächung, Zuwachs oder Einbußen erleidet. Aber alle dieſe Wirkungen und Folgen äſthetiſcher Erlebniſſe müſſen wir doch ſorglich von den Forderungen und Geſetzen der *Äſthetik* trennen! — Nur inſofern als die Kunſt, in ihrer Geſamtheit *auch* ein Ausdruck, d. h. eine Funktion „des Lebens" iſt, wird auch ſie den *Geſetzen* des Lebens, d. h. den Forderungen von Logik und Ethik unterſtellt ſein. Eine „unlogiſche" oder „unſittliche" Kunſt wäre gar nicht möglich. Denn ſie würde eben ausgemerzt werden. Das Leben würde ſich *gegen* Kunſt, (genau wie gegen Wiſſenſchaft oder Moral) kehren, ſobald eine dieſer Mächte begönne, dem Leben zuwider zu ſein. *Innerhalb* der Kunſt aber, rein in der Sphäre ihrer Inhalte, haben Unlogik und Unſittlichkeit ſo gut ihre Stelle, wie Logik und Sittlichkeit . . .

2.

Indem ich dies ſchreibe hängt vor mir an der Wand eine kleine kolorierte Photographie, das Bild meiner Frau und

meines Kindes. — Versuche ich nun die in der Betrachtung dieses Bildes in einander geschachtelten seelischen Akte zu analysiren, so zeigt schon dieser primitive Fall der einfachsten Bild- oder Symbolauffassung eine solche Fülle sich wechselweis durchdringender apperzeptiver Akte, daß man leicht einsehn kann, wie vollends die exakte Analyse der komplexen Betrachtung aller im Bühnenbilde erscheinenden Wahrnehmungssujets (der handelnden Menschen; des „Sinnes" ihrer Handlungen; der Schauspieler; der verwendeten Kunstwerke; der begleitenden Musik; der mitlaufenden Tropen, Anspielungen und Beziehungen; der angeregten Fantasievorstellungen; erscheinender Geister; auftauchender Tiere u. s. w.) wie diese weitläufige Analyse der komplizirtesten aller Bildanschauungen alle nur überhaupt möglichen seelischen Erlebnisse in dem einen Erlebnis der theatralischen „Bildbetrachtung" vereinigt, aufzeigen würde . . .

Wir wollen daher bei unserm einfachsten Beispiel für die Analyse des Bildererlebnisses stehen bleiben. — Das kleine Bild, die Photographie meiner Frau und meines Kindes, hat zunächst an drei völlig verschiedenen Welten Anteil, in deren jede ich durch einen besonderen Auffassungsakt eintreten kann. Das Bild ist zuvörderst für meine normale Wahrnehmungsapperzeption ein Gegenstand im erscheinenden wirklichen Raum. Ein Schmuck an der Wand eben dieses Zimmers! Als solcher in seiner materialen Sphäre beurteilbar und einschätzbar! — Nun aber trete ich durch einen zweiten, vom normalen Wahrnehmen abweichenden „auffassenden Akt" in einen zweiten durch den Rahmen abgegrenzten Bildraum ein. Diese Bildsphäre tritt in Widerstreit mit der realen Gegenständlichkeit des Bildes, insofern dieses ja zugleich ein Stück der wirklich gesetzten, selbstgegebenen Welt ist. Auf dieses Erlebnis des Widerstreits nun, (des Widerstreits zweier Gegenstandsauffassungen), hat die neuere Ästhetik, zumal für die Psychologie des Theaters, den allergrößten Wert

gelegt. In Deutschland war es Conrad Lange, in Frankreich Taine, der auf dieses Moment der bewußten Illusion kräftig hinwies. Man behauptete, daß ein Bewußtsein der Scheinbarkeit des im Theater Gelebten, gleichsam ein „apperzeptives Pendeln" zwischen Auffassen des Bildinhaltes und Auffassen der „Bildheit", als solcher (d. h. des Bildes als Bestandstücks der realen Welt) im künstlerischen Betrachten lebendig und eine Quelle des theatralischen Genusses sei. Diese Beobachtungen sind jedoch noch oberflächlich. Sie verwirren oder übersehen die wesentlichen Nuancen. — Es ist zunächst nicht wahr, daß beim Eintreten und Verweilen im Bilde irgend ein Bewußtsein von Sein oder Nichtsein, irgend eine Glaubens- oder Unglaubensstellung hinsichtlich der Existenz vom Zuschauer erfahren wird. Eben der Widerstreit zweier am Punkte des Bildes gleichzeitig einsetzender Wirklichkeiten annulliert das Bewußtsein von Sein überhaupt. Ebenso stehe ich im Bilde unter Aufhebung jeglicher Identifizirungsakte. Ich konstatiere nicht etwa: „Dieses da ist meine Frau". „Dieser da ist Shakespeares Hamlet". Ich lebe, (so lange als ich eben im Bilde bleibe), ohne Glauben, Unglauben, Zweifeln, Schwanken hinsichtlich der Realität oder Identität des Gegenstandes. Daß dieses Bewußtsein: „Es ist ja bloß Illusion" nirgend als in einer nachträglichen Reflexion der Ästhetiker lebendig ist, bemerken wir insbesondere dann, wenn tatsächliche Illusionserlebnisse in ein Bilderlebnis eingehn, z. B. bei einer Geistererscheinung auf dem Theater. Wir unterscheiden dann in einem einheitlichen, komplexen Erlebnis deutlich zwischen dem Quasileben der Bildanschauung und dem immanenten Trug der in sie verwobenen Illusion. Wir finden im selben Erlebnis zugleich Schein und Erscheinung . . .

Nun aber ersteht hinter den apperzipirten Gegenständen des Bildes (oder besser gesagt in ihnen) ein drittes

Bereich, nämlich die Sphäre des „eigentlichen“ Bildſujets. Es bedarf alſo noch eines dritten Aktes der Auffaſſung damit ich durch die ſymboliſche Sphäre des Bildes, als durch ein „Transparent“ hinblicke auf die in den Bildſymbolen verſinnlichte Sphäre des eigentlichen „Vorwurfs“. Ähnliche apperzeptive Akte kennen wir auch aus unſerm normalen Wahrnehmungsleben. Wenn ich z. B. von einem Turme herab ins Straßengewühl blicke, dann erfaſſe ich die dunklen kleinen Puppen, die ich da unten wimmeln ſehe, nicht als eben dieſe wimmelnden Puppen, ſondern als „Symbole“ oder „Transparente“, durch die hindurch ich bekannte Menſchen erkenne und deren jedes für mich einen beſtimmten Menſchen, (eine Frau, einen Mann, einen Arbeiter, einen Poliziſten u. ſ. w.) „bedeutet“. — — Betrachte ich nunmehr die vor mir hängende farbige Photographie, dann finde ich, daß z. B. die Farbigkeit nur der Symbolſphäre zugehört. Sie weiſt in dieſem Fall nicht über ſich ſelbſt hinaus. Sie bezieht ſich auf kein Moment der in der Symbolſphäre erſcheinenden Sujet-ſphäre. Anders wäre es, wenn es ſich nicht um eine Photographie, ſondern um ein Gemälde handelte. Dann würden auch die Farben, (vielleicht unter Vernachläſſigung ganz anderer Elemente der Symbol-ſphäre) mit in das „Sujet“ des Bildes hineingehören. Beide Sphären alſo, die „intendirende“ wie die „intendirte“, die „Symbol-ſphäre“ wie die „Sujet-ſphäre“ können, je nach dem wechſelnden „Relief“ meiner Aufmerkſamkeit, zu Gegenſtänden beſonderer Apperzeptionen werden. Trete ich z. B. als Kritiker vor das Bild oder vor die Bühne, dann intereſſirt mich das Schauſpiel als Schauſpiel, das Bild als Bild, die Photographie als Photographie, d. h. ich ſtelle mich jetzt ausſchließlich auf die Symbolſphäre ein. Ich kann jedoch auch jederzeit, wie der naiv begreifende Menſch, durch ſie hindurch auf das blicken, was ſie „eigentlich“ bedeutet. — Der Unterſchied dieſer beiden in einander verwobenen Sphären

gibt sich der ästhetischen Analyse in unendlich vielen Momenten „ästhetischer Täuschung“ kund. Was z. B. in der Symbolsphäre hier als ein rötlicher, schlecht retouchirter Farbenfleck beachtet wird, das ist „im Sujet“ das Haarband meines Kindes. Der dunkle Schatten dort am Finger der linken Hand ist der Ring meiner Frau. Das Farbenbündel im Arm des Kindes ist die mir wohlbekannte Puppe Holofernes. Somit findet beständig die Übersetzung der Wahrnehmungen der „Symbolsphäre“ in die des „Sujets“ statt. Nur durch gewisse Momente geht das Bildlichkeitsbewußtsein hindurch, während es alle anderen eben in diesem Fall nicht als „Repräsentanten“ der Sujetsphäre anerkennt . . .

Diese Übersetzung der Symbolsprache in Sujetsprache findet nun aber, (und dies ist das Wichtigste), keineswegs in Form deutender Akte, sondern in ungewußten Akten intuitiv-divinatorischen Erfassens statt. Es verhält sich also nicht so, daß mich das Eine an das Andere „erinnert“. Es ist ferner auch nicht der Fall, daß hier ein Zweierlei räumlich mit einander oder zeitlich nach einander gegeben ist. Vielmehr ist das Eine im Andern gegeben und kann nur so und auf keine andere Weise gegeben sein. (Etwa wie nach einem bekannten Wort Ciceros die Statue für den Künstler schon im Blocke steckt und nur „herausgehauen“ zu werden braucht). Hierin nun, in der „analogisirenden Funktion“ der Symbolsphäre liegt ein ganz eigener Modus des Vorstellens, der die Bildvorstellung von jeder andern Art des Vorstellens (etwa beim Wahrnehmen, Sicherinnern, Fantasiren usw.) scharf unterscheidet . . .

3.

Auch bei alle diesen andern primitiven seelischen Erlebnissen kommen nämlich unzählige Akte vor, die lediglich „Repräsentationen“ sind für andere durch sie „symbolisierte“

Gegenſtändlichkeiten. So erleben wir z. B. auch im gemeintäglichem, gewöhnlichen Wahrnehmungszuſammenhange eine Continuität von Wahrnehmungen, deren jede repräſentativ auf Etwas hinweiſt, was keineswegs ſchon unmittelbar in ihr gegeben iſt. Die Farbe eines Gegenſtandes z. B.; (etwa die Farbe einer Blume), iſt mir ebenfalls nur „repräſentativ" gegeben, nämlich als — Empfindung. Die Ausbreitung, die Zeit, die Quantität oder Intenſität dieſes meines Empfindungserlebniſſes „weiſt hin" auf analoge Behaftungen an einer „objektiven Welt"; auf die objektive Geſtalt, objektive Zeit, objektive Qualität uſw., die doch eben nur in Form repräſentierender Empfindungen erlebt werden können. Wenn ich eine Empfindung (oder auch Vorſtellung, Wahrnehmung, Erinnerung uſw.) „habe", ſo iſt das etwas Einmaliges und Zeitlich-Individuelles. Wenn ich aber die Empfindung „auffaſſe", ſo iſt das, was ich in ihr auffaſſe, allgemein und abſtrakt. Ich blicke demnach bei jedem „Auffaſſungsakte" durch Inhalte des Bewußtſeins auf Gegenſtände hin. In dieſem Sinne kann man ſagen, daß alle „Gegebenheit", außer der des unmittelbaren Erlebens etwas „Symboliſches" oder „Bildliches" ſei. Es iſt indeſſen leicht einzuſehn, daß dieſe Art repräſentativen, „ſymboliſchen" Erfaſſens der Gegenſtandswelt vermöge der Empfindungswelt in einer ganz andern Ebene als die äſthetiſche Bildauffaſſung liegt. Denn bei dem eigentlichen äſthetiſchen Bilderlebnis haben wir es nicht mit einer zeitlichen Continuität, einer „Kette" auf einander hinweiſender Wahrnehmungen zu tun. Sondern unmittelbar, in einem einzigen Akt der Intuition richtet ſich die apperzeptive Einfühlung des wahrnehmenden Bewußtſeins durch das, was ich die „bildſymboliſche Sphäre" nannte, auf die „Sujetſphäre" hin, um in dieſer und gebunden an ihre Inhalte ſich ſelbſt zu erleben ... Gleichwohl gibt es nun aber auch in der realalltäglichen, nur uneigentlichen „Bildwahrnehmung" beſtimmte Komponenten, die an jenes

eigentümliche Erlebnis des äſthetiſchen, theatraliſchen Bildlichkeitsbewußtſeins wenigſtens erinnern. Ich erwähnte ſchon die Eigenart der „perſpektiviſchen Täuſchung“. Ich ſehe z. B. vom Turme Wahrnehmungs*ſymbole*, aber blicke doch durch ſie hindurch auf eine Welt „wirklicher“ Menſchen. Ich ſehe am Horizonte farbige Linien und ſehe *in* ihnen die Bergkette. Ich ſehe die Gegenſtände in der Geſichtsebene, zweidimenſional, aber erblicke durch dieſe zwei Dimenſionen hindurch eine dritte Dimenſion, die Tiefe. Auch bei alle dieſen realen Wahrnehmungserlebniſſen findet kein gewußtes Beziehen und Interpretieren ſtatt. Sondern unmittelbar, in einem einzigen ungewußtem Akte intuitiv-divinatoriſchen Erfaſſens erſteht eine mittelbare Welt von „Wirklichkeiten“ in einer *unmittelbaren* Welt erlebter Symbole. — Es trägt zum Verſtändnis dieſes Tatbeſtandes nichts bei, daß der „Naturforſcher“ dieſen ſymboliſchen Apperzeptionen etwa eine genetiſche, biologiſche Geſchichte zugrunde legt; daß er etwa verfolgt, wie perſpektiviſches Sehen, die Fähigkeit der dritten Dimenſion, kurz alles *repräſentative* Erfaſſen „ſich in Menſch und Menſchengeſchlecht *entwickelt* hat“. Die Konſtatierungen über ihr *Werden* klären nicht die eigenartige *Natur* der „Gegenſtandsauffaſſung durch bildliche *Symbole*“ auf. — — Es gibt insbeſondere beſtimmte imaginative Eingebungen, die uns die Eigenart dieſes repräſentativen Erfaſſens beſonders eindringlich machen. Dieſe imaginativen Erlebniſſe tauchen gleichſam wie Hülfsſtationen mitten im Zuſammenhang der *normalen* Wahrnehmungen auf. Wir glauben dann auf ſolcher Station etwas zu „erfahren“, was in Wahrheit doch nur durch dunkel vorſchwebende „Repräſentanten“ intuitiv erſchloſſen iſt. Ich „ſehe“ z. B., daß ein Kleiderſtoff, den ich doch gar nicht berühre, rauh iſt. Ich „ſehe“, daß die Milch ſüß iſt. Ich „ſehe dem Waſſer an“, daß es ſehr kalt ſein muß. Wir haben die *Eigenart* ſolcher Fälle von „Symbolik“ keineswegs erklärt, wenn wir zeigen, daß es ſich um „Erfahrungsaſſoziation“

von Vorstellungen verschiedener Sinnesgebiete handle. Das ist wiederum für das Entstehen, nicht aber für die Natur dieser Erlebnisse klärend. Das Wesentliche ist ja hier gerade dies, daß wir einen Unterschied spüren zwischen dem seelischen Tatbestand, daß das Sehen eines bläulichen Wasserstrahls uns an die erfahrene Kälte ähnlichen Wassers „erinnert" und jenem ganz andersartigen Tatbestand, daß ich in der blauen Farbe die Kälte apperzipiere, d. h. daß ich durch Merkmale des Gesichtsbildes hindurch auf die andersartigen Behaftungen am Gegenstande „Wasser" unmittelbar hinblicken kann. — In alle solchen Fällen scheinen also in der Tat Erlebnisse vorzuliegen, die dem eigentümlichen Bewußtseinsvorgang im Theater oder bei der Betrachtung von Gemälden innerlich verwandt sind. Und dennoch! ich glaube, daß das Bilderlebnis, das wir im Theater und in jeder Art Kunst (auch in der Musik), vor uns haben, schlechterdings ganz allein steht! Jene gleichfalls bildsymbolischen Erlebnisse, nach Art der vikariierenden Sinneswahrnehmung oder der perspektivischen Deutung stehen zum künstlerischen Erlebnis keineswegs so, als ob genau der gleiche Wahrnehmungsvorgang in zwei Modifikationen absolvirt würde; einmal mit dem Bewußtsein der „Wirklichkeit", ein ander Mal mit dem Bewußtsein des „Scheins". Wir spüren in allen angeführten Fällen von Bildwahrnehmung noch weitere Nuancen, die für das selbstbeobachtende Erleben zwar sehr deutlich, aber für eine noch tastende Psychologie schwer begrifflich zu formuliren sind ...

4.

Die Versuchung, die bildsymbolische Natur der ästhetischen Wahrnehmung mit ganz andersartigen Formen von Bildsymbolik zu konfundieren, die wir aus unserem normalen Wahrnehmungsleben kennen, tritt vor allem an uns heran, wenn wir auf die Rolle der bildlichen Apperzeption

in den Erlebniſſen der Fantaſie achten! — Es gibt beſtimmte Vorſtellungen der „Fantaſie“, durch die wir, ſcheinbar genau wie bei der äſthetiſchen Bildbetrachtung, ein nicht unmittelbar Vorhandenes intuitiv in einem Vorhandenen erſchaun. — Wenn ich mir z. B. die Rückſeite des vor mir auf dem Hügel liegenden Hauſes vorſtelle, ſo blicke ich ja ebenfalls auf die Hinterwand des Hauſes „durch“ die ausſchließlich unmittelbar gegebene Vorderſeite hin. In Alle dem, was ich von dem Hauſe unmittelbar und tatſächlich „wahrnehme“, liegt immer nur eine „Intention“ auf all das „Weitere“, was noch ſonſt zu dieſer Wahrnehmung gehört, damit ſie eben die Wahrnehmung eines „Hauſes“ ſei. Wir erleben demnach bei jeder Wahrnehmung eine lange Reihe von „Intentionen“. Kein Wahrnehmungsgegenſtand iſt jemals vollſtändig und unmittelbar gegeben. Sondern ſtets nur in Averſen an die „Fantaſie“, d. h. in andeutenden Symbolen, die von der Fantaſie unmittelbar und ohne ausdrückliche „deutende Akte“ verſtanden werden. Jedes objektiv Wahrgenommene wird immer wieder auf etwas Anderes giriert und endoſſiert, ein „unendlich prolongierter“ Wechſel, der niemals in der objektiven Sphäre, ſondern nur im urſprünglichem Erlebnis ſeine Erfüllung findet. Der Unterſchied aber zwiſchen dieſem bildlichen Auffaſſen der Fantaſie und der Bildwahrnehmung, wie wir ſie im Theater erleben, ſcheint mir in Folgendem zu liegen. — Das was im unmittelbar Wahrgenommenen nur in Form der „Intendierung“ oder „Endoſſierung“ liegt und nur durch Fantaſie ergänzt werden kann, das erſcheint uns auch tatſächlich nicht! Bei den „intentionalen Akten“ des Theaters dagegen iſt das Nichtwahrgenommene gleichwohl beſtändig da. Es iſt „im Bilde“ da. Es iſt in jedem Augenblick „sub specie“ des unmittelbar Wahrgenommenen vollſtändig vorhanden! Es bedarf bei der echten Bildwahrnehmung lediglich einer geringen Umſchaltung des „Bewußtſeinsreliefs“, d. h. der apperzeptiven Syntheſe unſerer jeweiligen Aufmerkſamkeit, damit aus

dem unmittelbar Wahrgenommenen *das* leibhaft heraustrete, was in ihm „eigentlich" „darin liegt". So entſteht auch aus einem Vexirbild jederzeit der „eigentlich gemeinte" Gegenſtand, ſobald wir nur die richtige Einſtellung auffaſſender Syntheſe gewonnen haben ... Wir haben es bei dieſer Bildauffaſſung, bei dieſer Erfaſſung der „Sujetſphäre" in der „Symbolſphäre" mit einem eigentümlichen Modus der Betrachtung zu tun, der auch im Gebiet der Ethik eine ganz merkwürdige Analogie beſitzt ... Kant hat bekanntlich gefordert, daß die als ſittlich oder unſittlich zu bewertende Handlung *nicht* im Zuſammenhang der Gründe und Motive unſrer jeweiligen Wirklichkeit betrachtet werden dürfe. Sondern man müſſe durch dieſe Wirklichkeit gleichſam hindurchblicken. Man müſſe jedes Handeln daraufhin anſehn, ob *ſo* handeln allgemein richtig handeln heißt, oder wie Kant ſagt, „ob die Maxime der Handlung zur Maxime für eine *allgemeine* Geſetzgebung tauge". Damit iſt nun in der Tat auf einen ganz fundamentalen Unterſchied der moraliſchen *Perſpektivik* hingewieſen. Jede *faktiſche* Handlung iſt ja an und für ſich vollkommen einzigartig; *ihre* Motive und Abſichten können kein zweites Mal wiederkehren. So lange wie ſie daher auf die Zufälle und Verwicklungen ihres Zuſtandekommens und ihrer perſönlichen Eigenart hin begreifen, *müſſen* wir ſie verzeihn und können ſie nicht moraliſch *beurteilen*. Etwas anderes dagegen iſt es, wenn wir ſie aus dem Rahmen des natürlichen Geſchehens herausheben, um ſie gleichſam in ihrer nackten Weſenheit zu betrachten. Wir ſehen dann wie durch ein künſtliches Vergrößerungsglas auf den *Sinn* der Handlung hin, ganz unbeeinflußt durch die zufälligen Konſtellationen des Geſellſchaftslebens, der Umwelt, der realen Bedingungen, die in der Wirklichkeit der individuellen und empiriſchen Taten zuſammenlaufen. Dieſe individuelle, empiriſche Tat dient uns jetzt nur als „Symbol", durch das hindurch wir auf das eigentliche Sujet, auf den *Sinn* des Ereigniſſes blicken.

Digitized by Google

Hierin ſcheint mir eine Art von Anſchauen zu liegen, das im Gebiet des Ethiſchen ein ganz eigentümliches Pendant zur äſthetiſchen Bildbetrachtung liefert . . .

Der beträchtliche Unterſchied zwiſchen einer Bildauffaſſung und einer „bildlichen" Fantaſieauffaſſung wird uns beſonders deutlich, ſobald wir einen Fantaſiegegenſtand (etwa den Kentauren oder den Ichthyoſaurus) *ein* Mal in ſeiner fantaſierten Gegenſtändlichkeit, ein *ander* Mal als „*Bild*" vor das geiſtige Auge ſtellen. Wir ſpüren einen auffallenden Unterſchied in der Art unſrer Bewußtwerdung, wenn wir ein Mal in der Fantaſie einen Kentauren vorſtellen, ein ander Mal uns „ein Bild davon machen", wie der Kentaur ausſieht, oder wenn wir ein Mal auf Grund der Fantaſie Forſchungen über den Ichthyoſaurus vornehmen, eine ander Mal uns ein „Bild" vor die Seele halten, wie dieſes prähiſtoriſche Ungeheuer beſchaffen geweſen ſein mag. In dem Falle des *reinen* Bildbewußtſeins iſt der Kentaur oder Ichthyoſaurus nicht *ſelber* Erſcheinung, ſondern er dient nur als „*Analogie*" für die reale Erſcheinung von Kentaur und Ichthyoſaurus. Ich kann hier deutlich eine analogiſche „Symbolſphäre" abſondern, durch die das gemeinte „Sujet" (Kentaur oder Ichthyoſaurus) gleichnisweiſe „repräſentiert" wird. Ganz anders aber liegt es in der Fantaſieanſchauung von Kentaur und Ichthyoſaurus. Hier erſteht uns der Gegenſtand *ſelbſt*. Er iſt *ſelbſt* gegeben, ganz wie bei der normalen, „realen" Wahrnehmung. Es iſt um nichts *anders*, als wenn er realiter daſtünde! Nur erſcheint er nicht in der Form des realen Gegenwärtigſeins, ſondern in der Form realer Vergegenwärtigung. Das heißt: Die Fantaſieanſchauung iſt eine beſondersartige Bewußtſeinsmodifikation, vielleicht nur „Reproduktion" des *gewöhnlichen* Wahrnehmungsbewußtſeins. Bezüglich ſeiner *Inhalte* aber iſt der fantaſierte Gegenſtand *genau* der Gleiche,

wie der tatſächlich wahrgenommene. Nur ſein Bewußtſeinserlebnis iſt eigentümlich „getönt"*). — — Bei der Fantaſieanſchauung fehlt daher auch vollſtändig das Sichdurchdringen und Widerſtreiten zweier Wirklichkeiten, das für die Anſchauung „im Bilde" ſo charakteriſtiſch iſt. Der fantaſierte Baum occupiert ebenſowenig wie ein wiedererinnerter Baum ein Stück meines „normalen" Wahrnehmungsfeldes. Der Fantaſiegegenſtand tritt vielmehr ſogleich in ſeinem eigenen Fantaſiegeſichtsfeld, Fantaſietaſtfeld u. ſ. w. auf; unabhängig und getrennt vom Geſichts- und Taſtfeld realer Empfindungen. Das „Bild" dagegen ſchiebt ſich mitten hinein in die reale Empfindungswirklichkeit, gleichſam als das Guckfenſter, durch das hindurch ich in die andere, „transzendente" Welt der Quaſiwirklichkeiten ſchauen mag. — Darum konnte man auch von der Fantaſie behaupten, daß ſie außerhalb der realen pſychiſchen Zeit ſtehe und neue Zeit innerhalb der Zeit ſetze. Das Fantasma iſt zwar ſelber ein „Jetzt", im Zuſammenhang meiner pſychiſchen Wirklichkeit. Aber im Fantasma gibt es kein erlebbares „Jetzt". Sondern ſobald ich dem Fantasma eine Stelle im Zeitabfluß anweiſe, trete ich wieder aus dem Fantasma heraus und werde auf die normale pſychiſche Realität zurückgeſtoßen. Aber wenn nun auch das Fantasma keine Stelle in der Zeit hat, ſo kann doch darum umgekehrt das Zeiterlebnis in das Fantasma eingehn, d. h. nicht nur die „objektive" Welt in Raum und Zeit, ſondern auch das Bewußtſeinserlebnis (aus dem dieſe „objektive Welt" heraustritt), mit ſamt ſeiner eignen pſychiſch-realen Zeit kann in der Fantaſie „noch ein Mal" gelebt ſein. (Dieſer höchſt intricate Tatbeſtand macht ja allein pſychologiſche Erfahrung möglich.) — Ganz anders aber verhält es ſich bei der Bildanſchauung. Bei dieſer erſcheint mitten in dem realen pſychiſchen „Jetzt" ein Nicht-jetzt. In Mitten der Bewußtſeinszeit taucht ein Un-

*) Hypnoſe und Suggeſtion. S. 28 ff.

zeitliches auf, eben das „Sujet", das ich durch das Medium des in der Zeit stehenden Symbols erblicke als eine außerzeitliche „Quasiexistenz". — Man vergegenwärtige sich ein Mal Napoleon und sein Leben in der Fantasie! Man erlebe ein ander Mal auf dem Theater das Bild Napoleons und seines Lebens! Wo liegt der Unterschied? — Im ersten Fall, beim Fantasieerlebnis ersteht Napoleon und sein Leben selbst. Das Fantasma Napoleon und sein Leben hat seine eigenen Zeit- und Rauminhalte. — Erlebe ich nun aber dieses alles, Napoleon und Napoleons Leben nur „im Bilde", dann unterscheide ich in meinem Bewußtsein ein Doppeltes. Ein Mal das unmittelbare Bewußtsein der Bild- und Symbol-sphäre. Sodann das Bewußtsein des in dieser Sphäre gelegenen „Sujets". Dies soll besagen: Durch ein jetzt und hier, in dem gegenwärtigen Zeitpunkt meines Bewußtseinslebens auftauchendes Bild hindurch blicke ich hin auf das außerzeitliche Wesen „Napoleon". Das Fantasma also hat seine immanente Zeit und seinen immanenten Raum. Ein Bildsujet dagegen hat überhaupt nicht Zeit noch Raum. Die Fantasie setzt hinter oder über der realen Bewußtseinswelt eine zweite Bewußtseinswelt an. Diese aber ist in nichts neu. Sie ist immer nur die erfahrene Welt, noch ein Mal! Die Bild- oder Symbolanschauung dagegen bleibt einerseits ganz innerhalb der realen, erfahrbaren Welt, aber sie läßt gleichwohl durch diese hindurch hinblicken auf eine vollkommen andersartige, unerfahrbare, ideale Welt. Dieser sehr gewichtige Unterschied ist noch allen großen Ästhetikern (wenn auch noch nicht begrifflich-bewußt) aufgefallen. Ja, das Bemerken dieses Unterschiedes ist vielleicht geradezu Prüfstein für die spezifisch ästhetisch-künstlerische Organisation eines Menschen. Es ist vollkommen falsch, die Fantasie als das eigentlich künstlerische Vermögen anzusprechen! Es ist besonders wichtig, daß zwischen Fantasie und Wirklichkeit kein eigentlicher Wesensunterschied besteht; die Sphären

beider ſpielen überall in einander über, bringen ſich letzthin (ihren Inhalten nach) vollkommen zur Deckung und ſind eine jede der andern vollkommen konform. — Das künſtleriſche, äſthetiſche Erlebnis dagegen, das Betrachten in Bild und Symbol iſt durch und durch dualiſtiſch; es bezeichnet recht eigentlich die Grenzſcheide zweier Welten, von denen die eine aus der andern heraustritt. Dies Erlebnis hängt mit der letzten Fähigkeit des Menſchen als „des Werte ſetzenden Weſens" zuſammen. Wir können aus ſolchen Überlegungen heraus wohl verſtehn, daß z. B. ein äſthetiſch hoch veranlagter Philoſoph wie Schopenhauer, in der „Sujetwelt" der Kunſt, die platoniſchen Anbilder, die transzendenten „Ideen" der Dinge entdecken wollte ... Beſonders eindringlich aber wird der Unterſchied zwiſchen Fantaſie- und Bilderleben ſich bei ſolchen komplexen Erlebniſſen bemerkbar machen, in denen beides, Fantaſie- und Bilderlebnis in einander übergeht. Wenn man ſich (gleich dem Kunſthiſtoriker) ein erlebtes Bildbewußtſein neuerdings in die Fantaſie zurückruft, ſo ſpürt man, daß das Bewußtſein ſeiner Bildhaftigkeit ſich ſcharf abſondert von dem Bewußtſein der fantaſierten Bildhaftigkeit. Das Fantaſieerlebnis ſchafft nichts Neues. Mit der Bildlichkeit dagegen taucht in der Welt realen Erlebens eine dieſem realen Erleben weſensfremde Welt auf ...

5.

Meine Unterſcheidung von „Symbolſphäre" und „Sujetſphäre" und die Erkenntnis, daß das „Sujet" der Künſte etwas letzthin Nichtempiriſches und „Ideales" ſei, ſtellt uns nun vor einen ungemein heiklen Konflikt. — Wie? ſollte wirklich die Übertragung dieſer bunten empiriſchen Wandelwelt, die Verlegung alles deſſen, was uns ſo lebhaft bewegt, reizt und rührt, in den „Gegenſtand" der Kunſt, nur ein Mißverſtehen ſein? Was könnte mich denn an einem Geſpenſtertanz der „Ideen" intereſſieren? Was gehen mich

ſogenannte „Univerſalia“ und „Prototypa“ der Dinge an? Das Kunſtwerk lehrt mich Liebe oder Haß, Begeiſterung und Entzücken; es läßt mich Menſch ſein und mich menſchlich freuen, aber es überliefert mir nicht die mathematiſchen Formeln meiner Menſchlichkeit. Ich blicke noch ein Mal auf die kleine Photographie dort vor mir und frage mich: würde das Bild mir ebenſoviel wert, würde es etwa künſtleriſch mehr wert ſein, wenn es nicht das Bild von Menſchen wäre, die mir in der Welt am nächſten ſtehn? Kann ich wohl den perſönlichen Affektionswert des Bildes und die ſubjektiven Erfahrungsaſſoziationen, die ſich an den Anblick ſeines „Sujets“ heften, reinlich abſcheiden von der äſthetiſchen Freude, mit der ich im Bilde betrachtend verweile? — Hier liegt zweifellos ein Problem vor! Ein Problem, das für viele Kategorieen der Kunſt, (für die Photographie, das Portrait, das Hiſtorienbild, das hiſtoriſche Drama, die Programmmuſik, das ſoziale Kunſtwerk uſw.) ſchlechthin Lebensfrage iſt. — Soll ich etwa alle dieſe Gattungen als Kunſt „aus zweiter Hand“ hinſtellen, weil allerlei kulturelle Beziehungen, hiſtoriſche Reminiscenzen, Wiſſensaſſoziationen und all die tauſenderlei empiriſchen Verknüpfungen mit den Ereigniſſen des Tages, die Freude am Werk begründen, eine Freude, die durchaus nicht reine, „äſthetiſche“ Freude iſt? Kann man vollends ſich wohl ein Theater denken, das nicht aus menſchlich aktuellen Inhalten, nicht aus ſozial-ethiſchen und empiriſchen Flutungen und Intereſſen ſeine Bedeutung gewönne? Gibt es überhaupt eine „reine Kunſt“ der Bühne? Kann es ſie geben? — Hier gilt es einen Nebel täglicher Mißverſtändniſſe aufzuhellen.

Es verhält ſich tatſächlich ſo, daß der „Affektionswert“ des Bilderlebniſſes nichts, aber auch garnichts mit ſeiner äſthetiſchen Seite zu ſchaffen hat! — Daß das

Bild, „ein Bild der Menſchen iſt, die mir am nächſten ſtehn", mag es für mich mit gutem Rechte wertvoll und wertvoller als jedes andere machen; aber es begründet nicht den Wert des Bildes als Bild. Die Tatſache, daß das Werk neben der ſymboliſchen Funktion auch eine Fülle „ſignifikativer" Funktionen erfüllt, — (indem es z. B. als Erinnerungszeichen dient, indem vielerlei ſehr beſtimmte aktuelle Aſſoziationen ſich an jeden ſeiner Inhalte knüpfen, an die Puppe, an den Ring, an das Haarband uſw.), — dieſe Tatſache hat mit der „äſthetiſchen" Bedeutung des Werkes ſo wenig zu ſchaffen, wie etwa die andere, daß es auch zur Reklame für ein Münchener Atelier dient, d. h. neben dem Charakter eines intuitiven Symbols, „auch" den eines verſtandesmäßig-demonſtrativen Symbols beſitzt, indem es auf das Können eines beſtimmten Meiſters verweiſt. — Der äſthetiſche Wert iſt immer nur ein Wert, der den Gebilden gleichſam übergeworfen wird, während ſie doch zugleich in multiplen realen Wertbeziehungen verharren. — Ich kann z. B. eine Hieroglyphe nur als „Bild" apperzipieren, indem ich von ihrem verſtandesmäßigen Sinn als Schriftzeichen völlig abſehe; aber ich kann zugleich dieſe Hieroglyphe, ihrer Bedeutung nach, als die Niederſchrift meines Todesurteils verſtehn. Sie würde ſomit ihrem reinen (äſthetiſchen) Sinne nach, poſitiven Wert und poſitive Freude umſchließen, während ſie doch in ihrer aktuellen Bedeutung in der wirklichen Wertordnung, mir die Aufhebung alles Wertes anſagt. — Der Abſcheu oder der Reiz alſo, den die pragmatiſche Natur der Kunſtwerke einflößt, darf nicht als ihre „äſthetiſche" Wirkung interpretiert werden. Ich bin freilich im Rechte, wenn ich z. B. die gemalten blutigen Schlachterläden der alten Niederländer oder die mittelalterlichen „Gerechtigkeitsbilder" mit ihren rohen Motiven widerwärtig finde. Aber es handelt ſich in der reinen, äſthetiſchen Sphäre dennoch auch bei ihnen um hohe Werte! Und umgekehrt kann

nicht die Freude an der persönlichen Interessensphäre, in die mich das Bild hineinstellt, als Surrogat für ästhetische Freude am Bilde hingenommen werden. — Die ästhetische Stellungnahme ist eine bestimmte, lediglich negativ charakterisierbare Art auffassenden Verhaltens gegenüber den Dingen dieser Welt! Es ist jene Art apperzeptiven Verhaltens, in dem die Dinge „transparent" werden, d. h. bei dem man durch die empirischen Dinge hindurch-blicken muß. Dieses Verhalten aber ist an und für sich immer freudvoll. In diese apperzeptive „Freude" jedoch können nun alle Dinge und damit auch alle Unfreuden, alles Abscheuliche, Häßliche, Widerwärtige getaucht werden, ohne daß darum die Adelung des Gegenstandes, eben als Gegenstand ästhetischen Wahrnehmens, das aktuelle Mißvergnügen seiner Wahrnehmung irgendwie beseitigen könnte. — Es wird dann gleichsam ein innerer Wettstreit erlebt zwischen den Energieen der am empirischen „Gegenstande" haftenden aktuellen Werte einerseits und der Energie meiner ästhetischen Betrachtung andrerseits, die diesen aktuell widerwärtigen Gegenstand zum „Sujet" eines Bildes wandelt. Es ist nunmehr die Frage, wie weit die Macht ästhetischer Apperzeption, alle sonstigen aktuell natürlichen Apperzeptionsweisen dieses Gegenstandes in sich aufzusaugen vermag; wie weit der Gegenstand, seiner ästhetischen Betrachtung momentan entgegenkommt; wie stark eine Energie der „Betrachtung" momentan verfügbar ist; ob sich das ästhetische und das empirische Erlebnis des Gegenstandes gegenseitig stützen und tragen, oder etwa einander den Rang ablaufen, sodaß es unmöglich wird, den Gegenstand aus dem Strom des Aktuell-Empirischen herauszuheben und lediglich „im Bilde", d. h. in Hinblick auf sein ideelles Wesen „anzuschauen" . . .

6.

Eine wachsende Anzahl „moderner Menschen" tut sich

ungemein viel auf die Deviſe der „reinen Kunſt“ zu gute. Hiſtoriſch-empiriſche Zuſammenhänge, ſo ſagen ſie, gehen die Wertung des Kunſtwerks nicht an. Die Muſik erzähle keine Geſchichte. Das Gemälde geſtatte keine „novelliſtiſchen Bezüge“. Der Eſoteriker, der Hierophant, der wahre Äſthet würdige vielmehr die Kunſt, rein als „Kunſt“. Er frage nicht nach Welterkenntniſſen, Nutzanwendung, ſozialen Zuſammenhängen. — Eine andere Gruppe (ähnlicher Plattköpfe) erwidert mit ebenſo billiger Wahrheit, daß Kunſt nicht auf Menſchlichkeit, Leben und Leidenſchaft verzichten, ſich nicht zur blutloſen Freude formalen Artiſtenſpieles erniedern könne. Das Theater insbeſondere ſei „eine moraliſche, kulturelle Anſtalt“. — In Deutſchland werden mit Vorliebe Stefan George und Hugo v. Hofmannsthal (zwei tief verſchiedenartige Dichter) als Vertreter „reiner Kunſt“ gewertet; dagegen ſoll das ſogenannt „naturaliſtiſche“ Drama (das ethiſche Drama Ibſens, die ſozialen Stücke Hauptmanns uſw.) „pragmatiſche Kunſt“ ſein. — — Solche Doppelheit von Kunſt gibt es nun nicht! Die Dichter, die außerhalb ſozialer Relationen „Kunſt“ für möglich halten, täuſchen ſich ebenſo wie jene, die glauben, daß menſchheitliche Werte auch ſchon an ſich äſthetiſch-wertvoll ſind. Eben dadurch, daß Gegenſtände des Lebens zu „Kunſt“ werden, tritt aus dem ſymboliſchem Seſam die andere Welt heraus. Alles äſthetiſch Erlebte hat ſomit an zwei Welten teil. Es iſt immer nur Ausdruck begrenzter Erfahrung, begrenzter Schickſale, begrenzter Lebensform. Aber es bietet den Sinn dieſer Erfahrung und das Weſen dieſer Lebensform. Die Kunſt iſt keineswegs gleichſam nur der Schrittmacher für irgendwelche außerhalb ihres Kompetenzbezirkes ſtehende intellektuelle, ethiſche, ideelle Inhalte, von denen ſie ihre objektive Weihe erſt zum Leben erhält. Nein, umgekehrt: indem die Kunſt alle dieſe wertvollen oder wertloſen Inhalte in ihre Sphäre zwingt und der Geſetzgebung ihrer Formen und Normen unterſtellt, leiht ſie ihnen den Adel des

ästhetischen Wertes, der eben darin besteht, daß sie nun gleichsam transparent werdend, ihren Sinn und ihr Wesen enthüllen. — Man braucht also nur dem reinen Interesse der Kunst nachzugehn, um damit auch allen ihren Inhalten aufs vollkommenste gerecht zu sein. Diese Inhalte sind zwar einerseits immer nur die zeitlichen aktuellen Inhalte unseres Lebens, aber sie stehn zugleich außerhalb aller Zeiten. Sie sind ein Mal und ewig. Sie sind stets national und lokal, und zugleich überall und nirgend. Zeitlich determiniert, und zugleich nie und immer. Die Kunst übermittelt das Allgemeingültige mit dem Stempel des Individuellen geprägt. Das schlechterdings Einmalige als Träger dessen, was sich in Jedem begibt. Dieses alles gehört zur Natur der Kunst... Eine ganz andre Frage aber ist nun die, ob ich im Akte des ästhetischen Genusses alle historischen, kulturellen, intellektuellen Assoziationen für gleichgültig zu erachten habe, ob ich insbesondere das Theater „verstehen" könnte und für seine Genüsse empfänglich wäre, wenn nicht zahllose ganz außerästhetische Voraussetzungen eben „in mir" wären? — —

Ich trete vor den „Beethoven" Max Klingers. Kann ich das Werk ästhetisch verstehn, ohne vom historischen Beethoven zu wissen, ohne zu jener Kulturgemeinde zu gehören, für die „Beethoven" eben schon — ein Gefühl ist? Ich behaupte, daß dies unmöglich wäre. Aber ich behaupte damit nicht, daß das Kunstwerk aktuelle Beziehungen voraussetzt. Dies wäre der Fall, wenn das Werk z. B. als Illustration zu Beethovens Leben apperzipiert werden sollte, oder wenn es die Frage entscheiden sollte, ob Beethoven schön oder häßlich, groß oder klein war. Selbstverständlich kann das Werk auch diesen auffassenden Funktionen genügen und zwar unbeschadet seines künstlerischen Charakters. Es liegt solche Doppelfunktion z. B. in jeder künstlerischen

Reproduktion, die einmal als äſthetiſches Bildwerk, gleichzeitig aber dokumentariſch apperzipiert werden muß. — Wenn etwa ein Muſikalienverleger Klingers Beethoven als Illuſtration für ſeinen Katalog oder wenn ein Fabrikant ihn als Medaillon auf Muſikmappen verwenden würde, dann würde das Werk damit außer ſeinem ſymboliſchen Charakter noch allerlei ſignifikative und allegoriſche Hinweiſe enthalten. Dies könnte ſeinen äſthetiſchen Wert weder mehren noch mindern. Als äſthetiſches Werk, (d. h. gerade ſo weit es Kunſtwerk iſt) zeigt das Bildwerk aber nicht den hiſtoriſch-empiriſchen Beethoven. Sondern das Weſen „Beethoven". Nicht das pragmatiſche Leben des da und dort Geborenen und Geſtorbenen. Sondern den Sinn eben dieſes Lebens. — Sofern es nebenher auch hiſtoriſch-kulturelles „Dokument" iſt, erfüllt es wie jedes „Denkmal" eine außer-äſthetiſche („ſignifikative") Funktion. —

Es iſt alſo nicht möglich von der aktuellen Prädispoſition abzuſehn, mit der ich in die äſthetiſche Auffaſſung eintrete. Wer Napoleon überhaupt nicht zu erleben fähig iſt, kann ihn auch nicht „im Bilde" erleben. — Gleichwohl liegt ein guter Sinn in der oft aufgeſtellten Behauptung, daß für die Kunſt der „Gegenſtand" gleichgültig ſei. Ob ich nun „Napoleon" oder einen „Eichbaum", einen „Kürbis" oder einen „Halbgott" betrachte iſt gleichgültig, aber, — wohlgemerkt! — ausſchließlich äſthetiſch gleichgültig. — Der Wert menſchlicher Kunſt iſt aber keineswegs darin erſchöpft, daß beliebige Gegenſtände „äſthetiſch" aufgefaßt werden. Der äſthetiſche Wert iſt quand même der Kunſt immanent. Er macht ihr Weſen aus. Aber er könnte nie und nimmer aus ſich, den Wert der Kunſt begründen. An und für ſich kann alles und jedes ſo gut „äſthetiſch" wertvoll werden, wie es auch der Erkenntnis oder der Tat zum Anſatz dienen kann. Über „Wertvolles" wie

„Wertloſes" läßt ſich der äſthetiſche Wert wie ein verklärender Schleier breiten. Alles und jedes kann zum Symbol werden, kann „Sinn" und „Weſen" offenbaren. Aber dieſes Weſen und dieſer Sinn bleibt doch immer Sinn und Weſen „von Etwas". Der gemalte Kohlkopf wie die gemalte Landſchaft ſind beide ideelle Spiegelungen der apperzipierenden Seele, mit all ihren Füllen von Leben und Lebenskräften. Aber es wäre gedankenlos, nun zu behaupten, daß im Kohlkopf wie in der Landſchaft ſich die Seele in gleicher Fülle betrachten könne. — Es iſt ja ſehr richtig, daß die Wieſenblume im Bilde des Künſtlers mehr Seelenfülle offenbart als die Venus im Bilde des Stümpers. Jegliches kann Symbol ſeines Weſens ſein. Aber die Gegenſtände ſind dennoch ungleiche Vehikel. Die Stufenfolge von Wert in der aktuellen Welt geht auch in die Betrachtung ihres Bildes ein, durch das ſich ihr Sinn und Weſen, als „Sujet" entſchleiert . . .

7.

Bei den großen Kunſtwerken des Theaters wird man nun meiſt dieſes finden, daß ihre Dauer keineswegs allein durch eine äſthetiſche „Bedeutung" getragen wird. Es zeigt ſich vielmehr, daß ſehr wenige Betrachter zur „Sujetſphäre" der Bühnenwerke vordringen, während die Mehrzahl im „Symbol", als eines Beſtandteiles der realen Welt ſtecken bleibt. Dies deutet auf eine tiefe Verwandtſchaft zwiſchen Kunſt und Mythus, Religion und Theater, Dichtung und Metaphyſik. — Es iſt durchaus der Prüfſtein für Kunſtwerke, daß ſie abgeſehn von aller etwa möglichen ſymboliſchen Beziehung auf den transzendenten Sinn ihrer Inhalte, einen vollkommen ſinnlichen, konkreten Genuß geſtatten. — Der Bericht der „Geneſis" iſt für das Volk und für das Kind nur eine packende, beziehungsreiche Geſchichte, die ſich jeder nach ſeinem Hausbedarf ausmalen kann, während gleichwohl ihr „letzter Sinn" auch dem tiefſten Philoſophen noch zu denken gibt. Vor der

Klage König Lears auf der Haide oder den Reden Hamlets im Grabe Opheliens wird auch der wilde Tartare mit einem Schauer von Spannung und Ehrfurcht Halt machen, ohne darum aus der Symbolsphäre des Theaters anders herauszutreten, als eben in dem Gefühl, daß wohl „viel darin ist“. Es mögen noch Generationen vergehn, ehe das europäische Theaterpublikum für die Dramen des großen Ibsen reif wird. Gleichwohl wird die Zeit ihrer Wirkung mit der Epoche vorüber sein, in der das Gros nichts an ihnen auffaßt, als eine Fülle durchaus sinnlicher, packender Geschichten, bei denen sich viel träumen und denken läßt. — Während die große Kunst nur für Wenige da ist, erfährt sie gleichwohl ihre Rechtfertigung durch das, was sie Allen gewährt. — Um Philosophie und Religion steht es ebenso! . . .

8.

Die Unterscheidung von „Sujet-sphäre“ und „Symbolsphäre“ hat mir die Analyse der von jeder anderen Gegenstandsauffassung verschiedenen Bildauffassung ermöglicht. Nun aber muß gesagt werden, daß ich mit ihr das Problem der künstlerischen und insbesondere der theatralischen Betrachtung noch sehr vergröbert und vereinfacht habe. — Wenn ich die Apperzeption „im Bilde“ als das typisch „dualistische“ Erlebnis und als Grenzscheide zweier Welten charakterisierte, so war das ein nur vorläufig orientierender Ausdruck. — In Wahrheit läuft die Auffassung des Gegenstandes im Transparent seines Bildes durch viele Zwischenstationen; durch eine so lange Reihe, daß das Sujet letzthin, (der „letzte Sinn“ des Bildes) sich für den Betrachtenden als die ins Unendliche hinausgerückte Erfüllung einer unübersehbaren Kette beziehungsreicher Hindeutungen, (deren einzelne Glieder schon ein jedes für sich Interesse beansprucht), in verheißungsvoller Ferne verliert. Eben dieser letzthin unaussagbare, ungreifbare Charakter des schließlichen „Sujets“ stiftet den eigenartigen

Zauber der Kunſtbetrachtung. Denn da das „Sujet" des Bildes allemal der „Sinn" oder das „Weſen" eines dargeſtellten empiriſchen Gegenſtandes iſt, ſo kann es als eine Gegebenheit in transzendenter Sphäre durch keinerlei der aktuellen Welt entlehnte Bezeichnung völlig deutlich gemacht werden. Vielmehr iſt der „Begriff" oder das „Programm", mit dem wir Kritiker, Kunſtgebilde diskutieren, ſelber nur etwas, wie eine ſymboliſche Hindeutung ... Nehmen wir etwa an, daß wir ein Gemälde betrachten, das einen „Sommertag" darſtellt! Nach unſern bisherigen Feſtſtellungen hätten wir nur die „Symbolſphäre" der Farben- und Formgebilde von der „Sujetſphäre" des durch Form und Farbe gleichſam Signaliſierten unterſchieden. Nun aber kann in dieſem Fall der Inhalt „Sommertag" eben ſelbſt doch nur wieder ſymboliſch aufgefaßt werden. Das eigentliche Sujet des Bildes ſind ja nicht dieſe Kornfelder, nicht dieſe dicke, ſtillſtehende, vor Schwüle zitternde Luft, nicht die grellroten Dächer, die regungsloſen, ſatten Laubmaſſen, ſondern das alles zuſammen „intendiert" (und zwar in jedem einzelnen Teilakt) auf das Apperzeptionsſujet: „Sommertag". Alle verſinnlichten Inhalte leben als Ganzes wie in jedem Teile für die Betrachtung ſomit ſozuſagen nur als „Symbole in zweiter Potenz". Sie bringen nur ein Erlebnis zum Ausdruck, das an keinem einzelnen Inhalte haftet und dennoch von jedem Inhalte getragen wird ...

9.

Es kann ſomit nicht genug betont werden, daß die ſelben empiriſchen Gegenſtände, im Bilde erſchaut, ein wechſelndes und ſehr verſchiedenartiges „Sujet" haben. Es iſt z. B. möglich, daß bei unſerm Bilde des „Sommertags" auch die Häuſer, Bäume, Kornfelder an und für ſich „Sujet" werden, daß ein Mal die Form, ein zweites Mal Farben und Licht, ein drittes Mal die „Stimmung" in den Blickpunkt des Intereſſes zu ſtehn kommt. Es wird der ſelbe Gegenſtand im Süden

anders gesehn als im Norden. Er würde in Schweden nicht das Gleiche symbolisieren können wie etwa in Flandern. Eine antike Skulptur verstehn wir nicht, wenn wir moderne Gefühle in ihr suchen. Eine moderne Skulptur dagegen verstehn wir nicht, wenn wir auf anatomische Schönheit und Korrektheit achten, falls seelische Erlebnisse, oder auf Affekte achten, falls geistige Zustände verkörpert sind. Die Temperamente und Eigenarten der Künstler, der Einfluß verschiedener Länder, der Wechsel der Zeitalter und Kulturen, — dies alles fügt, daß der gleiche Gegenstand doch ein fließendes „Sujet" erhält. Alles Unverständnis gegenüber Künsten, (man denke hier etwa an die Beurteilung der Wagnerschen Werke), beruht darauf, daß die Zeitgenossen die adäquate apperzeptive Einstellung verfehlen. Alle Kunstkritik sollte darum nichts anderes sein als sachlicher Hinweis auf den spezifischen Blickpunkt neuer Werke*) . . .

Endlich aber ist auch noch Folgendes zu beachten: Je komplizierter und differenzierter der Mensch wird, umsomehr wächst dem ästhetischen Gegenstand gegenüber die Anzahl von Möglichkeiten ganz verschiedener seelischer Einstellung; zugleich aber auch die Fähigkeit, die Umschaltung der apperzeptiven Einstellung, mit unbegrenzter Wandelbarkeit vorzunehmen. — Nun ist aber ästhetische Apperzeption nichts anderes als die Übertragung und Auslebung des auffassenden Ich in den aufgefaßten Gegenstand. Dieses „Ich" des Kulturmenschen aber ist ja grade unendlich mannigfach und beständig wechselnd geworden. In jedem Augenblick kann der Mensch eine andre Möglichkeit seiner selbst als sein eigenstes Wesen ergreifen. In jedem Augenblick kann er eine neue Seite seiner selbst im ästhetischen Anthropomorphismus ausleben und

*) Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. S. 159 u. f.

ausblühn. Es ist der Reiz großer Kunstwerke, daß sie, so viele Möglichkeiten des Erlebens wir an ihnen auch befriedigen, immer noch „etwas Anderes", „etwas Weiteres" sind. Auch das umfassendste Ich wird dem großen Werke immer wieder neue Erregungen abgewinnen. Der Reichtum der verschiedenartigsten Einstellungen, die in jedem Augenblick dem Bildsymbol gegenüber möglich sind, (Einstellungen, deren jede auf einer spezifischen Teilstrecke der Gesamtapperzeption stehen bleiben kann), und die doch zuguterletzt und in weitester Ferne in der Einheit des selben „Sinnes" zusammenfließen, macht die Unsterblichkeit großer Werke aus. Die Unausschöpflichkeit und Fülle des „Sinnes" unterscheidet somit das Symbol von einem Allegorem oder einer bloßen Charade . . .

10.

Die Analyse der bildsymbolischen Wahrnehmung des Theaters stellt uns nun in Wahrheit vor eine noch viel größere Fülle ästhetisch-psychologischer Probleme, als meine kurze Studie ahnen läßt . . .

Ich habe hier nur von zwei Bezirken der ästhetischen Wahrnehmung gesprochen, die man als das „attentionale" und das „intentionale" Erleben, d. h. als ein unmittelbar-einfühlendes und ein mittelbar-„stellungnehmendes" Erlebnis gegen einander abgrenzen kann . . . Im ästhetischen Wahrnehmungsakt kommen einmal erlebte Gegenstände zum Bewußtsein des Anschauenden. Aber sie kommen nicht als diese Gegenstände zum Bewußtsein, sondern nur ihrem „Sinn" oder ihrer „Bedeutung" nach. Nun aber kann nicht genug betont werden, daß dieser „Sinn" und diese „Bedeutung" nicht etwa logisch-intellektive „Bedeutung" ist! Wir dürfen nicht vergessen, daß die theatralische Bildanschauung eben „Anschauung" ist, das heißt, daß wir mit ihr nur den psychischen Unterbau apperzeptiver Vorgänge sondieren. Was ich hier ausführte, gehört somit zu einer Theorie der

Unterſtufe der Erfahrung, auf die ſich das eigentliche Erfahren als ein denkendes Begreifen des Geſchauten erſt nachträglich aufbaut. Mit der bildſymboliſchen Anſchauung (die ich für das Spezifikum der äſthetiſchen Betrachtung halte, und für etwas Anderes, als jene Bildbetrachtung, die auch im „normalen" Wahrnehmen und Fantaſieren vorliegt), — ſtehen wir noch vollkommen diesſeits von allem denkenden „Begreifen". Zum „Verſtändnis" des Theaters gehört kein Denken! Ein Bild und „im" Bilde „auffaſſen", iſt ſo wenig „denken", als etwa der Hund denkt, wenn er ein dargebotenes Geſichtsbild verſteht, oder das Raubtier, wenn es den „Sinn" oder die „Bedeutung" einer wahrgenommen Fußſpur erfaßt. Auf dieſe Region der Anſchauung baut ſich erſt indirekt als auf das unwandelbare Fundament alles Erlebens, der endloſe Reichtum einer Erkenntniswelt auf, in logiſchen, intellektiven, geiſtigen Akten. Sie erſt werten und deuten das „im Bilde" vorgeſtellte Leben. Mit der Analyſe des äſthetiſchen Vorgangs aber ſind wir in der untermenſchlichen Tiefe, bei den Wurzeln alles Weltverſtehns verblieben.

11.

Im Unrecht und im Leid
Iſt's irdiſche Geſchlecht,
Nur die Perſönlichkeit
Hat immer Recht.

Nichts in der Kunſt iſt gleichgültig. Nichts wichtig. Angeſichts des Kunſtwerkes verſchwindet der Sinn aller Rede von „Teil" und „Ganzheit", der der Rangordnung logiſcher, dem Stufenbau gewußter Welten zugehört. So lange wir in der Sphäre der Kunſt leben, hat jedes kleinſte Element genau den gleichen Sinn und Wert, wie die Geſamtheit aller Elemente. Es iſt alles ungemein wichtig und alles ungemein nichtig. Dies ſcheint mir die tiefſte und letzte Erfahrung des Theaters zu ſein! — Im

ſtrengſten Sinn liegt darum ſchon ein Ausdruck unkünſtleriſcher Geſinnung darin, daß man am Theater von kleinen und großen „Aufgaben", von wichtigen und unwichtigen „Rollen" redet, daß wir beſtimmte Perſonen und Funktionen für wichtiger erachten, als andere. Unwichtiges und Gleichgültiges (das, was die Schauſpieler ſo gerne „Funzen" nennen) gibt es nicht. So wie aus den wenigen Flächen, die dem Kriſtall in der Druſe bleiben, der Mineraloge das Syſtem erkennt, zu dem er gehört, oder wie der Naturforſcher in jedem Einzellebeweſen alsbald den Typus erſchaut, ſo gibt es im Bühnenbilde nichts Einzelnes, was nicht über ſich ſelbſt hinaus, auf ſein generelles Sein verwieſe. Dies iſt das Weſen der Form; iſt, was die menſchlichen Kunſtgebilde mit dem „Organiſchen" in der Natur und mit allem teilen, was uns als Rätſel „perſönlichen Lebens" entgegentritt. Ein ſelbſtſicheres Beſtehn auf eignem innerſtem Recht; ein Paroli gegenüber dem Wirrſinn und Unſinn dieſes raſtloſen, zweckloſen, unendlichen Chaos; ein Beharrendes, durch das die Unendlichkeit ewig wechſelnder Inhalte fließt, ohne doch dies unzerſtörbare Ruhen in ſich ſelbſt zu vernichten; jene ſelige Ruhe, die das Bild der geſamten Welt gleichzeitig doch zu einer „Welt für ſich" macht, die dem Symbol für alles und jedes, zugleich die Schönheit des Perſönlichen und Einzigen leiht! Sowie in den Äußerungen ſeeliſchen Lebens wir niemals einzelne Erlebniſſe, (etwa dieſen beſonderen Zorn, dieſe hiſtoriſche Liebe, dieſen empiriſchen Haß, dieſen Denkakt, dieſen Fantaſievollzug), — ſondern immer den Ausdruck einer „Perſönlichkeit" ſuchen, die mehr iſt als die Summe aller ihrer Bewährungen und in jeder Bewährung ganz gegeben iſt, ſo iſt das Theater in allen ſeinen wechſelnden Bildern der Ausdruck eines einzigen idealen Selbſt, jenes menſchheitlichen Selbſt, in dem die Geſamtheit der Betrachtenden ſich nach allen Möglichkeiten und Lebensſeiten hin ausblühn und ausleben kann und für jede letzte Sehnſucht ihre letzte Erfüllung findet.

Jeder Mensch, der apperzipierend in die wechselnden Vorgangsfolgen der Szene sein *eigen* Ich hinein verlegt, ist doch nur *Einzel*organ jener äußersten *universalen* Einheit, die hinter der Gesamtheit aller nur *möglichen* Apperzeptionen steht, so wie die unwandelbare „Seele" hinter allen einzelnen Akten seelischer Betätigung! — So scheinen Schauspieler und Dramatiker nur Persönliches und Zufälliges zu geben. Aber dieses Zufällige hat seine immanente Logik; es wirkt „zwingend und notwendig", als Gewähr dafür, daß wir hier *in* den vergänglichen, töricht unwissenden und eitlen Einzelmenschen der Bühne und Litteratur das Typisch-Allgemeine unsres Lebens erfahren. Das Theater, dieser Spielplatz sozialer Interessen, ist also zugleich Kampf- und Siegesfeld der *Persönlichkeit*. In ihrem angeborenem, zufälligem, nichtigem Ich verkörpert sich das eingeborene Selbst des Menschengeschlechts; in dies Vergänglichste kleidet sich das Ewige . . .

Atellane.

... Als ſie nun das Mahl geendet hatten und alle Freunde ſatt und gar freundlich geſinnt waren, da nickte der Herr des Hauſes, der reiche und hochgemute Mamilius ſeinen Knaben zu, dem braunen und dem blonden, die hinter der Lehne des rotſeidenen Lagers ſtanden. Die Knaben aber verſtanden ſogleich den Wink und eilten hinaus und hinab in die Gärten. — „Jetzt achtet auf, ihr Freunde“ rief Mamilius, in das rauſchende Zechgelag, „ein gar artig Schauſpiel ſoll uns zum Nachtiſch bereitet ſein, ein Schlußſtück, bei dem ſich nach Herzensluſt lachen und manches bedenken läßt und auch das ſchönheitſehnende Menſchenauge zu ſeinem Rechte komme“. Alsbald aber ſo erſchienen wieder die zwei Sklaven in der Saaltür; mit ihren ſchmächtigen Armen aber trugen ſie ein ſchön geformtes Becken von klarem, durchſichtigem Kriſtall. Dieſes ſetzten ſie auf eine niedere Marmortafel, die inmitten der lichtüberfluteten Rotunda ſtand. Alle Gäſte ließen ſogleich ihr ſeidenweiches Polſter rund um die kleine Marmortafel rollen. Neben ſich aber hatte ein jeder ein Tiſchchen aus grünem Onyx; darauf den ſchweren Goldpokal, Blumen und Früchte. Hinter eines jeden Sitze ſtellten ſich zwei Kinder, nardenduftend, in zarte Silberſtoffe gekleidet, wachſam und ſtumm, den Kranz im Gelock und den Krug in laſſer Hand, denn die Pokale zu betreuen war ihr Beruf und die Trinkenden, ein jedes, ſorgſam zu bedienen ... „Bewaffnet euch nun mit den Lanzen“, rief der hochgemute und reiche Mamilius und wies auf einen Korb voll erleſener Früchte, in denen gar viele hölzerne und beinerne Stäbchen ſteckten. „Ziehet

dort die Wurfgeſchoſſe hervor und begebt euch in die Seeſchlacht. Achtet mir aber wohl darauf, welch einen gewaltigen Gegner dieſes harmloſe Gefäß voll Meerwaſſer verborgen hält. Merket auf, daß der Feind, unſrer Luſt erliege und das Ende des Mahles durch ſeinen Todeskampf würze". Eine feine Muſik kam nun aus dem Innern des Hauſes. Alle aber drängten herzu und ſchauten beluſtigt in das grünlich ſchimmernde Waſſer des kriſtallenen Beckens, während Scherzworte und Geplauder, lachender Hohn und geſpielte Drohung laut wurden, ganz als gelte es den ernſten Kampf gegen einen verwegenen und ſehr gefährlichen Feind. In dem friſchen, grün ſchimmerndem Waſſer aber war nichts zu ſehen, als ein klein grauwinzig Fiſchlein, nicht ſtärker denn die ausgebreitete Fauſt eines feinen und zarten Kindes. Das ſchwamm arglos einher, nicht ein Fiſchlein, wie fröhlich plätſchern im freien Gebirgsbach, nicht wie gewiegt werden von dem ſchaukelnden Arm königlicher Ströme; vielmehr eine gar ſeltene und zierliche Barbenart, die nur in Tiefſee gedeiht, in der Tiefe der Sommermeere, unter Tropenhimmel, unermeßlicher Tiefe ferner See, wo das Menſchenauge niemals hindringt. Rüſtige Fiſcher aber hatten ſeine unbeſonnene Jugend auf der Oberfläche ertappt und in ihrem Netze gefangen, auf daß es nun dem Gaſtmahl der Satten eine letzte und ſeltenſte Würze hinzufügen möge . . . „Eröffne das Gefecht" rief lachend der hochgemute und reiche Mamilius ſeinem Freunde zu, dem dicken Rufus, der wohlgebildet in üppiger Fülle ſeines ſatten Fleiſches zur Seite des Beckens trat. Sogleich ergriff Rufus, der Bankier, als Erſter einen ſpitzen elfenbeinernen Stab, der im Leibe einer ſaftigen Pfirſich ſteckte, tauchte behaglich den ſtrotzenden Arm in das klare Waſſer und ritzte vorſichtig mit der beinernen Spitze die Seitenfloſſe des Fiſchleins. Alsbald folgten Diodor, der berühmte Komödienſchreiber, Craſſus, der Kriegsheld und Caſſius, ein Pächter öffentlicher Spiele. Auch die hehre Euſtachia trat hinzu, Roms ſtolzeſte

und ſchönſte Frau, an ihrer Seite Brutus Memmius, ihr Liebling, eines reichen Freigelaſſenen knäbiſcher Sproß; der ſchwang mit glühenden Wangen ſein Kriegsſchwert. „Stich zu, Memmius, junger Gott“ rief die hehre Frau und Memmius, der Göttliche ſtach ... Einige ſtreiften nur geſchickt das bewegliche Fiſchlein mit ihrer Gabel, andere glitten fehl, Memmius aber bohrte ins Fleiſch und rief frohlockend: „Mein Schwert entſcheidet“. Und nun begann das merkwürdigſte Schauſpiel ...

Über den ſilbergrauen Leib des ſeltſamen Tieres war ſchon beim erſten feinen Reize, den das Stäbchen des Rufus übte, eine zitternde Röte geglitten, gleichwie ein ſchützender Schleier von einem zarten aber traurigem Rot. Mit unaufhörlichem Taſten und Schlagen der kleinen zuckenden Floſſe taumelte und bebte der Körper von der linken Wandung des Gefäßes an die rechte, ſchnellte plötzlich aus der gewölbten Tiefe an die Oberfläche empor und ſchleuderte ſich hoch über das Waſſer in das fremde ſiedende Luftreich, ſo daß alles entſetzt zurückwich und mit dem lärmenden Rufe „der Feind, der Feind“ lachend die ſchillernden Silberperlen des erfriſchenden Meerwaſſers aus erhitzten Geſichtern und öllaubbekränzten Haaren wiſchte. Immer aber fiel der verwundete Leib ins vertraute Element zurück, auf den unterſten Grund der Feuchte und ſo oft er erſchöpft zurückſank, ſchien ſich eine neue Wandlung an dem Fiſchlein vollzogen zu haben. Das feine Roſarot, bald an die duftige Farbe zarter Malven, bald an das friſche Inkarnat junger Menſchenwangen erinnernd, war in die bläuliche Farbe des Blutes allgemach übergeglitten und hüllte den ganzen Leib des Fiſches in einen dichten Panzer leuchtend violetten Purpurs. Und plötzlich, wie durch einen Zauber, wechſelte der Purpur dem ſammetnem, ſtillem Dunkel entgegen, als ſchon aus tiefem Schwarz ein helles und holdes Blau hervorglitt, ein Blau dem des durchſichtigen italiſchen Himmels gleich oder an jene nie erlotbaren Tiefen gemahnend, in denen das Fiſchlein wohl geboren war und

geſpielt hatte. Und nun begann von Sekunde zu Sekunde ein immer neues, immer anſchwellendes Farbenſpiel. Silbriges Grau wie das der Perlmutter; dunkles Rubin wie das der Koralle; wehes Violett wie an fernen Wolken hängt, in Waſſertiefen geſpiegelten; ſchwarzes und ſtolzes Grün wie der ſtürmenden Wellenroſſe; unſägliche Farbe wie an ſeltſamen Meduſen und Polypen der rätſelhaften unerforſchlichen Südſee, — das alles lebte in der Enge dieſes kleinen gläſernen Kerkers auf. Und es war, als ob das Tier ſich nun nicht mehr ſchützen, als ob es ſich vergeudend ausbluten wolle, um ſeinen Kerker mit Farben auseinander zu ſprengen. Denn das gläſerne Gefäß ſchien in Farben zu verbrennen. Ja, ſogar der Marmor an der Decke und die ſchmuckverbrämten Wände des Prunkſaals ſchienen von Glut zu dampfen, von Farben zu rauchen und von einem ſeltſamen Lichte zu lodern, deſſen Wiederſchein auf den roten Geſichtern der ſchmauſenden Römer lag ... Abſeits in einer Niſche, am alabaſternem Becken lagen Amphiarëus, der greiſe Philoſoph, und Cajus, ſein Schüler, der junge ſchwärmende Dichter und tauſchten ihrer Seelen lebendige Füllen aus, lachend dieſer, jener ſchon mit Lächeln. — „Meiſter, lieber Meiſter“ ſagte der edle Jüngling, „wie wohl glaubſt du, daß dieſes Erdenwunder erwachſen ſei, dieſes Erdenwunder, daß der ſchmale Leib eines unſcheinbar armſäligen Fiſchleins alle ſideriſchen Gluten in ſich geborgen hält, alle Farbe, die wohl nur je eines Schmetterlings leuchtenden Flügel, eines Vogels fröhliche Schwinge geſchmückt hat? Was nur das prachtvolle Fell der ſeltnen Tiere, was die ſtrahlende Iris im Auge beſeelten, traumfähigen Lebens, was erleſene Kunſt der Teppichknüpfer des Oſtens, farbenfreudige Seele Aſiens nur je beſeſſen hat, hier iſt es übertroffen. Alle die Farbenpracht unſrer Erde, dieſer kleine graue Leib ſcheint ſie unſichtbar aufgeſpeichert zu haben. Allen Schmelz erloſchener Kinderaugen, in denen die kurzen Frühlinge der lieben Heimat ſich geſpiegelt haben. Alles

ſchamhafte Farbenſpiel verblühter Mädchenwangen, jener Schimmer vom Traum der ungeküßten Seelen, den unſre Erde wieder auftrank. Welchen Lebens Botſchaft, Botſchaft welcher verſchollenen oder noch unerweckten Welt, glaubſt du ſoll die Rune dieſes ſterbenden Leibes erſchließen? Dieſes überflüſſigen, im Kosmos vergeudeten Leibes, der den Blumenteppich aller verblühten Sommer in ſich verwahrt und wieder hinwegnimmt? . . . Kennſt du die Sage vom Nordlicht? Hinten im blauen Eiſe, zuhöchſt im letzten Norden der Hyperboräer wandelt durch eiſige Nächte das Licht. Ein erſtorbenes Weib ſchlummert die verloſchene Erde. Nachts aber, in kalter Winternacht wird ihre Sehnſucht wach, verlorene Liebe, Heimweh nach Frühling. Und im ſtarren Schoße der Scholle ſammeln ſich die treibenden Kräfte der Früchte und Garben, die Herzkraft all unſrer Toten. Da ſchießen die Strahlen der Nordlichter hervor über blauem Gletſchereis. Rot wie der heiße Mohn im Sommerfelde, grün wie mächtige Maſſen des Laubwalds, braun wie die Kornfrucht, ſtrahlend hell, wie der Himmel im Frühling iſt . . . Was wollen dir die Farben künden? „Sehet her" künden die Farben, „alle dieſe Schönheit zerbricht im Kerker. All dieſes Leben verſinkt in Nacht. Dies waren Möglichkeiten zu neuen Roſen, zu Veilchen, Vergißmeinnicht, zu Maiglöckchen. Das hätte Sonne meinem Schoße entlockt. Dies iſt auch das Brot und der goldene Weizen, der Seelen nährt. Dies iſt das ſilberne Waſſer und die fröhliche Schwinge vieler Kindlein der Luft, Falter und Vögel. Und es ſind Kinderſeelen, Millionen harrende Kinderſeelen, die leben wollen, die aus dem Grabe brechen. Jedes erſtarrte Staubkorn birgt die ganze geweſene, die ganze künftige Welt von Güte und Glück. Alle die toten zergrübelten Gehirne, mit denen die Erde gepflaſtert iſt. Alle die raſtlos pochenden Herzen, deren Rhythmus unter dem Raſen weiter wirkt und fortwirkt als Triebkraft in Waſſer und Scholle. Sie wollten wieder zu Sonne und Glück.

Das iſt der Sinn des Schönen. Darum winken und ſchimmern fern die Geſtirne. Darum brennt und flammt ſo das Meer. Darum nagt und ſtürmt es in grollender Brandung die Küſten. Darum ſpielen die feuchten Lichter auf ſeiner Wellen Saum, und es will zu den Sternen bei Tag und doch ruhen Sterne, blau, bei Nacht in ſeinem Grunde; tauſend Augen, tauſend Wunſchaugen voller Sehnſucht. Und Feuer brechen aus der Erde Schooß und eine große Gebärerſehnſucht iſt in allem ... Dies iſt das keuſche Zeichen. In Strahlenbündeln des Nordlichts ſtrömt die ſterbende Mutterſehnſucht ſich aus. Der Frühling aber ſieht es, der Geliebte. Auf dem Strahl allſiegender Sonne reitet Phoibos über die Berge. Er kommt. Er zerſprengt ihren Panzer erglühenden Eiſes ... So deuten die Dichter ..." „Auf das Wohl deines Liedes, junge Flamme" entgegnete der greiſe Amphiarëus und erhob zum Danke den grünſchimmerden Pokal, „auf das Wohl Deines Liedes, leere den Becher, der Du auch *ohne* Wein trunken biſt! — Ach, mein Dichterlein! Ihr glücklichen Fälſcher, ihr Spieler, ihr Vertändler, ihr Vergolder und Verführer des Lebens! Was wißt denn *ihr* wohl von Wert und Sinn? Ihr, die ihr ſelbſt noch aus dem Grauen und der Todesangſt zerquälter Geſchöpfe lockende Liebesſchönheit hervorholt? Blick auf ihr Spiel dort, junger Kindskopf! Was du vor dir ſiehſt im Todeskampf der verwundeten Meerbarbe, iſt ein Wunder, das ſich in nüchternem, unaufhörlichem, unermüdlichem Lebens- und Sorgenſtreit der Jahrtauſende gebildet, vererbt und geſteigert hat. Nicht anders, wie der Fittig des Paradiesvogels, der Panzer des Goldkäfers, der liebliche Kelch einer Blume. All das iſt nur *Kampf*. Aus allem ſchreit der Lebenshunger. Aus allem blickt die Not bedrohter Exiſtenz. Dieſer kleine Fiſch kämpft, kämpft mit *den* Waffen, die von Natur juſt *ihm* erzüchtet ſind. Nur ſolche Weſen ſeiner Gattung, die dieſe Waffe übten, *konnten* leben, konnten ſich bis zu *uns* erhalten. Vor dem erſchreckenden Wechſel der Farben, vor der

ſchnellenden ruheloſen Bewegung der Floſſen, vor dem blendenden Milchglanz, den jede Schuppe erſtrahlt und dem phosphornen Blitz, der dieſen Saal nun erfüllt, iſt ſelbſt der fürchterliche Hai, der entſetzliche Rogge geflohn. Davor flüchteten die Ungeheuer der Tiefe, die ſein Leben ſtündlich bedrohten. Nur der verſtändige, der witzige Menſch durchſchaute zuletzt die ungefährliche Schwachheit dieſes Zaubers. Er durchſchaute die endloſen Künſte, durch die das Kerlchen ſich furchtbar macht und Schmerz von ſich abwehrt. Nun aber muß auch *er* daran glauben, an das Heldenamt des Knaben Memmius, an die Ehrfurchtsloſigkeit des guten Rufus und an die behagliche Laune unſres reichen und hochgemuten Mamilius“ . . . Darauf erwiderte achtſam der Jüngling: „Was du mich lehreſt, lieber Meiſter, das iſt eine Erklärung. Aber Erklärungen klären nicht und Wiſſenſchaft *deutet* nicht die Erſcheinungen. Bleibt denn das Weſen dieſes Farbenſpiels weniger rätſelhaft, wenn du weißt woraus es beſteht und wodurch es entſtanden ſei? Du ſagſt die Schönheit ſei *Waffe*. Seine Künſte entfalte er, weil er um das Leben kämpft und *nur*, wenn ſein Leben bedroht und gekränkt wird. Dies mag wahr ſein, aber *anders* wahr! Waffe iſt alle Schönheit, aber nicht zum Erſchrecken noch auch zur Abwehr iſt ſie da! „Sehet nur her“, ſo ſagt die zum Tode bedrängte Kreatur. Dies alles lag in mir. Dies *bin* ich. Um dies bringt ihr euch, bringt ihr das Lebende!“ Zerreibe das Blatt der Anitſchablume und es beginnt zu duften. Wird die Muſchel krank, dann zeugt ſie die Perle. Wenn du die Orange zu Entarten zwingſt, ſo bekommt ſie Blut und verbraucht ihren Kern. Und jedes Leiden ſchafft Schönheit, nicht um zu wehren, ſondern um zu werben. Um die Fülle der Liebe auf Erden zu mehren, die nur Abglanz von Schönheit iſt. Wir durchfurchen, wir preſſen und zerſtampfen die Erde und ſie dankt uns mit Blumen und Früchten. Ihre Schönheit ſoll unſre Liebe wecken. Habe das Leben

lieb und du verſtehſt es. Liebe es nicht und es bleibt ſtumm. Man iſt mächtig, ſo weit man geliebt wird. Man weiß und kennt, was man liebt. Man iſt tot, wenn man nicht geliebt wird. Darum liebe das Leben, liebe das Leben." So ſprach verträumt der junge Cajus ... Der Alte aber erwiderte: „Ich liebe die jungen Kälbchen und die jungen Dichter", und zupfte lächelnd den blühenden Jüngling am Ohr. — Inzwiſchen aber hatten die Feſtgenoſſen ihr Spiel beendet. Der kleine Leib war ſchlaff auf die Seite geſunken. Die feinen Floſſen hingen ab vom erſchöpften Körper. Nur noch ein ſchwaches letztes Leuchten ſchlich langſam über den Fiſch und dann erloſch ſein Licht. Nun ſank der Leib in die Tiefe. Nur der Kopf mit den blinden Augen ſtarrte grauenhaft aus dem Waſſer hervor. Dieſe Augen waren leer. Sie ſtarrten wiſſend wie in einen grauenhaften Abgrund, ohnmächtig zu Wille und Wehr. — An der marmornen Korintherſäule aber lehnte der dicke Rufus und rief vergnügt, indem er mit dem Stabe auf den toten Fiſch deutete, zu den Zechgenoſſen hinüber: „Stampfet die Erde im Freudentakt aus Rache, daß ſie uns alle begräbt! Wahrlich die Götter ſind voll Güte, da ſie die Welt ſo vortrefflich ſchufen, daß ſogar unſre Nahrung viele Schönheit und Leben birgt" ... „Die Arena iſt geſchloſſen" erwiderte der hochgemute und reiche Mamilius. Unſer weiſer Rufus aber iſt der Sieger. Und er reichte dem Freunde einen Ehrenpokal. Alles aber drängte jauchzend hinzu und die hehre Euſtachia nahm ihren Roſenkranz, legte ihn dem vergnügten Rufus aufs kahle Haupt und ſagte: „dem Verdienſte". Da man aber geſättigt war, ſo befahl der Gaſtherr, der hochgemute und reiche Mamilius dem braunen und dem blonden Knaben, den Kadaver des Fiſches nunmehr auf den Miſt zu werfen ... Schwimm hinaus mein kleines Büchlein und erfreue ſie durch dein Farbenſpiel.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	5—8
Erſtes Kapitel: Von der Schauſpielertragik .	9—15
Zweites Kapitel: Zur Pſychologie des Theaters	16—27
Drittes Kapitel: Von der Rolle	28—50
Viertes Kapitel: Vom Prinzip des erſten Schrittes	51—67
Fünftes Kapitel: Von der Jugend	68—76
Sechſtes Kapitel: Von der Zukunftsbühne . .	77—109
Siebentes Kapitel: Vom Stil	110—128
Achtes Kapitel: Vom Bilde	129—157
Atellane	158—165

Das Recht der Überſetzung dieſes Buches in fremde Sprachen behalten ſich Verleger und Verfaſſer ausdrücklich vor. Auch der unberechtigte Vertrieb in Amerika wird preſſerechtlich verfolgt . . .

Von Theodor Leſſing:

1. Dichteriſche Schriften.

Laute und leiſe Lieder. Jugendgedichte. 1888—1894. Leipzig. M. Altmann.

Einſame Geſänge. 1898. Dresden. E. Pierſon.

Dramen: Vorfrühling. Recht des Lebens. (Nur als Bühnenmanuſkript gedruckt). Rubinverlag. München. 1894 u. 95.

Maria Baſhkirtſeff. Eine pſychologiſche Studie. 1898. (Ein kleiner Reſtbeſtand der vergriffenen Schrift iſt à 2 Mk. durch den Verlag F. Kronbauer, Göttingen zu beziehen).

---

2. Philoſophiſche Schriften.

Schopenhauer, Wagner, Nietzſche. Einführung in moderne deutſche Philoſophie. 31. 482 S. München. C. H. Beck. 1906.

Über Lärm und Geräuſch. Eine Kampfſchrift. (Grenzfragen des Nerven- u. Seelenlebens. Herausgegeben von Dr. L. Löwenfeld. Wiesbaden. J. F. Bergmann 1907).

Über Hypnoſe und Suggeſtion. Eine pſychologiſch-mediziniſche Studie. Göttingen 1907. Fr. Kronbauer. 59 S.

Der Bruch in der Ethik Kants. Wert- und willenstheoretiſche Prolegomena. (In Vorbereitung).

Erklärung
der Fachausdrücke und Fremdworte.

Um das Verständnis der hier vorliegenden Bühnenästhetik jedermann, auch ohne Vorbildung, zu ermöglichen, wird ihr, auf Anregung der Verlagsbuchhandlung, eine möglichst vollständige Erläuterung aller verwendeten Fachausdrücke beigegeben.

Ästhetik, Wissenschaft a) vom Schönen, b) vom Wahrnehmen des Schönen.

Ästhet (im prägnanten Sinn), einer, der das Leben vorzüglich „passiv" betrachtend lebt.

Adäquat, Adäquatheit, deckend, übereinstimmend.

Affektionswert, Gefühlswert (im Gegensatz zum objekt. Wert).

Affirmation, affirmativ, Zubilligung, Bestätigung (vgl. Evidenz).

Agilität, Beweglichkeit, vergl. Fluktuabilität, Transfigurationsfähigkeit, Versatilität.

Aktivität, aktiv, tätiges, zugreifendes Verhalten zum Leben. (Wesen des ethischen Menschen.)

Aktuell, Aktualität, unmittelbar gegebene Erfahrung.

Alkazàr (span.), Schloß, berühmtes Madrider Variété.

Allegorem, umschreibende Verbildlichung (im Gegensatz zum Symbol).

Altruistik, altruistisch (alter = der andere, ruo = werfen), aktiv mitleidende Lebenshaltung.

Digitized by Google

Animierung, animieren, sinnlich anregen.

Ansatzimpuls, das Maß von Kraft, das zum Beginnen einer sinnlichen Auffassungsreihe verbraucht wird.

Antropologismus (vgl. Psychologismus), die Meinung, daß auch das „Objektive", z. B. Mathematik in der „Natur des Menschen" wurzle.

Apperzeption, bewußtes Auffassen (z. B. von Empfindungen, Vorstellungen, Wahrnehmungen). Dagegen Perzeption = ungewußtes Auffassen.

Archaisch, altertümelnd.

Asketik, Moralismus, Richtung auf unlustvolles Opfern, Entsagen.

Aspekt, etwas unter dem Aspekt (sub specie) eines anderen sehn, d. h. im Hinblick auf ein anderes betrachten.

Assimilation, assimilieren, sich anähnlichen, einverleiben.

Assoziation, Vergesellschaftung, Verknüpfung von Vorstellungen: 1) nach Erfahrung, Gewohnheit, 2) nach Ähnlichkeit, Gleichheit.

Asphaleiasystem, ein von Gwinner eingeführtes Bausystem, bei dem die Kassetten des Bodens einzeln durch Hydraulik beweglich sind. (Budapest).

Atelane, auf röm. Bühne eine Zugabe, scherzhafter Anhang, Satirspiel nach einer Tragödie.

Attentional, unmittelbar auffassend. (Gegenstück: intentional).

Attribut, unablegbar zugehörige Eigenschaft.

Avers, aversieren, Hinweis.

Axiome, unbezweifelbare letzte Voraussetzungen.

belife, das Glaubensmoment hinter jeder Erfahrung (siehe Evidenz).

Charade, Rösselsprung, Rätsel (vgl. Allegorem, Sesam, Symbol).

Coincidenzpunkt, Punkte des Übereinstimmens.

Con- und Contraſuggeſtion, die beiden Formen von Suggeſtion.

Continuität, continuierlich, notwendige Folge.

Convertiertſein, convertieren, Eingeſchworen, Eingeſtelltſein (vgl. belife, Affirmation, Evidenz).

Creïrung, creïren, Schaffung der neuen Rolle.

Degagiert, frei, zwanglos.

Deiktiſch, hinweiſend.

Dekorum, Dehors wahren, äußere, gute Form, „Contenance" wahren.

Determinieren, Determination, urſächlich beſtimmt ſein.

Determinanten, Richtungskonſtanten, feſte Linien urſächlichen Beſtimmtſeins.

Dionyſik (vgl. Enthuſiasmus, Ekſtaſe, Orgiasmus, Saturnalien), Rauſch, Überheizung, leidenſchaftliche Selbſtvergeudung; Dionyſos, Gott des Rauſches.

Diſtanz, diſtanzieren, objekt. Entfernung, ſeeliſche Abſchätzung gewinnen.

Divergieren, Divergenz, Verſchiedenſein, Auseinandergehen.

Divinatoriſch, intuitiv, unmittelbar erlebt.

Donator, Stifter mittelalterlicher Kirchenbilder.

Dotation, Stiftung, Entgelt.

Dramaturgie, dramaturgiſch, Wiſſenſchaft vom litterariſchen Weſen des Dramas. (Gegenſtück: Bühnenpſychologie).

Ekſtaſe, Ausſichheraustreten (vgl. Dionyſik, Orgiasmus, Enthuſiasmus.

Empiriſch, Empirie, in der Erfahrung gegeben. Gegenſatz: transzendental, vor aller Erfahrung gegeben und transzendent, über alle Erfahrung hinausgehend.

Emotion, Leidenſchaft, Erregung.

Enſemble, Zuſammenſpiel.

Enchantieren, entzücken.
Endoſſieren, Endoſſierung, Übertragung, Überſchreibung (kaufm. Sprache).
Energie, Wirkungsfähigkeit (pſych. Energie = ſeeliſche Wirkung).
Enthuſiasmus, ſ. Ekſtaſe.
Eſoteriker, Eingeweihter (vgl. Hierophant).
Exzitieren, Exzitation, aufregen (vgl. Tribulation, Animierung).
Exklamation, Ausbruch, Ausruf.
Evidenz, einleuchtende Sicherheit (vgl. Affirmation).
Fazies, äußere Form, Anblick.
Fiale, Zackentürmchen gotiſcher Bogen.
Fluktuabilität, ſ. Agilität, Verſabilität.
Fluxibel, beweglich.
Fundieren, Fundierung, Fundierungsverhältnis, Verhältnis notwendigen von Einandergetragenſeins.
Funze, kleiner Lichtſtumpf, unbedeutende Rolle (Theaterſprache).
Geometriſieren, abſtrakte Formgebung nach Art der Geometrie.
Geſtus, Geſtikulation, Bewegungskunſt. (Gegenſtück: Poſe, Poſierung).
Gerechtigkeitsbild, mittelalterl. Darſtellung von Juſtiz-, meiſt Hinrichtungsſzenen.
Ghetto, Judenviertel.
Girieren, überweiſen (vgl. endoſſieren).
Golus, hebr. Exil, Fremde.
Heraldiſieren, Formgebung in freien Linien, nach Art der Heraldik.
Hierophant (vgl. Eſoteriker).
Identifizierungsakt, Akt bewußter Gleichſetzung.
Idiomorphie, Eigenbildlichkeit, Denken der Welt nach dem Anbild des eigenen Ich.

Illuſionstheorie, Meinung, daß Kunſtgenuß auf Illuſion gründe.
Imagination, imaginieren, Fantaſievorſtellung.
Imitation, Einahmung, Mitahmung.
Immanenz, immanent, zum innern Weſen gehörig.
Inauguration, ſ. Initiierung.
Individualwert, Wert, der den Einzelnen erhöht. (Gegenſtück: Kollektivwert).
Index, Indikator, Hinweis.
Initiierung, Inauguration, erſte Eingebung einer Vorſtellungs- oder Wahrnehmungsreihe.
Inkunabeln, älteſte ſeltene Drucke.
in suspenso leben, in ewigem Übergang leben.
Intention, intendieren, Hinweis auf ein nicht unmittelbar Gegebenes.
Intenſität, Intenſifizierung, Intenſitätenklimax, qualitat. Stärke, Verinnerlichung, Stufenfolge der inneren Stärke.
Intuition, Divination, unmittelbare Eingebung.
Iriſierend (Iris, Regenbogen), farbig ſchillernd.
Kaſſetten, Bodenabteile.
Kachektiſch, hinfällig, lebensunfähig.
Komparſerie, ſzeniſche Aufzüge, Statiſterie.
Komplexes Erlebnis, Erlebnis eines Zuſammengeſetzten.
Kollektivwert (ſ. Individualwert).
Kontemplation, kontemplativ, paſſiv betrachtſam.
Krabbe, Zacken an Fialen.
Laſurfarbe, leichte, durchſichtige Deckfarbe.
Manie, maniſch, Maniakale, Überregung, Überheizung, erregtes Irreſein (Gegenſtück: melancholiſch-depreſſiv).
Memoriertechnik, Technik des Auswendiglernens.
Milieu, Umſchicht, Umwelt.

Mimikri, Nachahmung eines Lebeweſens bis zu völliger Anähnlichung.

Modulation, Organmodulation, modulationsſchön, Tonbildung, Reichtum der Stimme.

Monumentalbühne, Feſthaus. (Gegenſtück: Intimes Theater.)

Morbid (pervers, abnorm), kränklich, weichlich.

Multipel, vielfach.

Narkoſe, Betäubung.

Niveauwirkung, ſzen. Wirkung von wechſelnder Höhe aus.

Nivellismus, Gleichheitstendenz.

Orgiasmus, höchſte Erregung (ſ. Dionyſik).

Paralyſieren, ausgleichen, lähmen.

Paraphraſierung, Umſchreibung.

Paralyſe, Gehirnerweichung.

Periegeſe, periegetiſch, Darſtellung von Szenenbildern, bei der der Zuſchauer von Ort zu Ort wandern muß.

Perzeption (ſ. Apperzeption).

Phtiſis, Schwindſucht.

Plusmacherei, Gewinnſucht, Schacher.

Polychrom, vielfarbig.

Polymythie, Nebeneinander verſchied. Szenen (ſ. Periegeſe).

Pragmatismus, pragmatiſch, Weltanſchauung, die nicht über das Tatſächliche hinausſtrebt.

Praktikabilität (des Bühnenrequiſits), Requiſit aus echtem Material, das örtlich beweglich iſt.

Primitiv, Primitivität, jugendlich, im Anfangsſtadium befindlich, unkompliziert.

Proſpekt, Gemälde auf der Hintergardine der Bühne.

Prototypon, Urbild, eigenſte Weſenheit (Plato).

Pſychologismus, Überzeugung, daß alles „Objektive" z. B. Mathematik in „Geſetzen des Seelenlebens" verankert ſei.

qualis artifex pereo, welch ein Künſtler geht an mir zu Grunde (letztes Wort Neros).

quasi, gleich als ob.

Reflex, Abglanz.

Relativismus, Lehre, daß auch das „Objektive" z. B. Mathematik nur „in Bezug auf" — wahr sei.

Relation, Relationist, Bezüglichkeit; einer der Beziehungen sieht und feststellt.

Reliefperspektive, Perspektive ohne Tiefendimension.

Repräsentation, repräsentativer Akt, in der Ästhethik eine Wahrnehmung, durch die hindurch man auf ein nicht unmittelbar Gegebenes hinblickt (vgl. Intentional, Intendierung).

Saturnalien, röm. Winterfest (s. Orgie).

Sesam, Strauß mit geheimen Sinn.

Simultan, Simultaneität, Gleichzeitigkeit.

Snobismus, Unechtheit, „so tun als ob", Geckerei.

Soffiten, bemalte Leinwandflächen vom Schnürboden herabhängend.

Soigniert, wohlgepflegt, kultiviert.

Spekulation, spekulativ, Gedanklichkeit, gedanklich.

studere destruit, studuisse construit, Studieren zerstört, Studierthaben baut auf.

stupifizieren, blenden, aus der Fassung bringen.

sub specie (s. Aspekt).

Sujet, Sujetsphäre, letztgemeinter Gegenstand der Szene.

Suggestion, Einflüsterung (s. Con- und Contrasuggestion.

Suggestiver Kontakt, Beeinflussung Mensch zu Mensch.

Symbol, Symbolsphäre, uneigentlicher Gegenstand der Szene (s. Sujet).

Synchronismus, zeitl. Beisammensein (vgl. Periegese, Polymythie, simultan).

Telamonen, Giebelträger (auch Karyatiden oder Atlanten genannt).

Teleologik, Betrachtung unter dem Gesichtspunkt des Ziels oder Zwecks.

θεάομαι (theaomai), ſchaun, anſchaun, daher: Theater.
θίασος (thiasos), eine Gemeinſchaft mit ethiſchen oder religiöſen Zwecken (Plato).
Timbre, Schmelz, Klang der Stimme.
Tonig, Tonigkeit, „Stimmung" der Landſchaft. Gegenſtück: ‚ſchöne' Landſchaft.
τόπος οὐρανιὸς, himmliſche Sphäre, Sphäre der reinen Ideeen (Plato).
Transfigurationsfähigkeit, Wandlungsfähigkeit des Schauſpielers.
Transzendent, transzendental (ſ. u. Empirie).
Tragieren, Tragödie, Spiel, im engern Sinn: ernſtes Spiel.
Tribulation, Beunruhigung.
Tumulus, Steinhügel, Grabmal.
Univerſalia, allgem. abſtrakte Begriffe, Ideen (ſ. Prototypon.
Urbanität, eigentl. Städtiſchkeit, feine Sitten, Politur.
Utenſil, Gerät, Werkzeug.
Valeur, Lichtwert der Farbe.
Vehikel, Träger.
Verſatilität, Wandelbarkeit.
Vibrieren, Zittern.
Wimperge, altd. (‚Windberg'), Giebel über gotiſchem Portal.

Druckfehler-Berichtigung.

S. 6 Z. 9 von oben lies: ſelſtironiſchen.
S. 36 Z. 9 von unten lies: Neubegier, ſtatt Raubgier.
S. 47 Z. 9 von oben lies: intendiert ſtatt intrudiert.
S. 73 letzte Z. lies: äſthetiſche.

W. Fr. Käſtner, Göttingen.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Thr 1079.07
Theater-Seele;
Widener Library
005766496
3 2044 088 296 306